



UNIVERSITAT<sub>DE</sub>  
BARCELONA

# La autonomía del arte como problemática común a la academia y al arte moderno

De la imposición de la norma a la imposición de la libertad

Alejandro Fernández Giraldo



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 3.0. Spain License.**

**LA AUTONOMÍA DEL ARTE COMO PROBLEMÁTICA  
COMÚN A LA ACADEMIA Y AL ARTE MODERNO.  
De la imposición de la norma a la imposición de la libertad.**

Doctorando: Alejandro Fernández Giraldo.  
Director de tesis: Lino Cabezas Gelabert.

Universitat de Barcelona. Programa de Doctorado Espacio Público y Regeneración  
Urbana: Arte, Teoría, Conservación del Patrimonio.



*A mi madre.*



## Agradecimientos

Llevar a buen puerto este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo de un amplio grupo de amigos, familiares o conocidos que, aunque no firmen personalmente estas líneas, están de algún modo en ellas. Sirva al menos esta breve nota como pequeña compensación y merecido recordatorio.

En primer lugar, mi agradecimiento a mi director de tesis, D. Lino Cabezas Gelabert, por su paciencia durante todos estos años, por las tertulias y por los muchos y valiosos consejos que de tanta utilidad han sido para orientarme, tanto en esos primeros momentos de dudas y tanteos con que arrancan la mayor parte de las investigaciones, como en aquellos otros en los que ha sido necesario revisar el proceso de trabajo. Y sobre todo, por entender la docencia como una vocación sincera, y por haber sabido transmitírselo a los que hemos sido sus alumnos.

Durante las diversas etapas de este viaje otras personas han hecho su contribución; tal vez no todas sean conscientes de lo que han aportado, pero tienen un lugar en mi memoria. No obstante, quisiera destacar a algunas en especial: mi gratitud a Mónica Martín Sisí, por su paciente lectura de este texto y su ayuda con la documentación y las correcciones; a Miguel Ángel Marne, por su hospitalidad en 2014, imprescindible para completar varios epígrafes; a Israel en particular, y a mis familiares de la Ciudad Condal en general, por darme alojamiento y mucho más en todas las visitas “académicas” a Barcelona año tras año; a Aida Sánchez de Serdio por ayudarme a lidiar con la burocracia y por algunos consejos en aquellos primeros pasos; también a Ginés Quiñonero y a otros muchos compañeros de los cursos de doctorado, que con sus experiencias y debates formaron parte de esa empresa común y personal a un tiempo; a los profesores Arthur Efland y Judith Korosick, por cruzar un océano para darnos personalmente su punto de vista durante dichos cursos; a Nacho, un profesor de secundaria del que he olvidado el apellido, pero no sus espléndidas lecciones de Historia, tan valiosas para este texto; a Francisco Azconegui, por sus ayudas con la bibliografía; a mi padre, por animarme a reanudar el trayecto y darme su apoyo cuando las circunstancias lo hicieron especialmente difícil; y al pequeño Víctor, porque hay sonrisas que ayudan a seguir adelante tanto como el mejor de los consejos.

Y en general, a todos mis maestros, pasados y futuros, por permitirme compartir su obra y sus conocimientos. Espero que el trabajo que sigue a estas líneas me permita devolverles una pequeña parte de lo mucho que les debo.



# ÍNDICE.

## 1: INTRODUCCIÓN.

1.1: Fundamentación teórica de la tesis. Finalidad y objetivos.	9
1.1.1: Ámbito de estudio: la historia de las academias de arte en su relación con las tendencias estéticas de la Modernidad.	15
1.2: Definiciones de los principales términos.	17
1.2.1: Academia.	19
1.2.2: Modernidad.	25
1.2.3: Vanguardia.	33
1.2.4: Posmodernidad.	38

## 2: EL MODELO TRADICIONAL DE ACADEMIA Y SU CARÁCTER.

2.1: Los gremios como principal institución preacadémica. Cuando los artistas aún eran artesanos.	53
2.2: Las grandes transformaciones del Renacimiento. El tránsito del gremio a la academia.	58
2.2.1: Dibujar es pensar: cómo se ingresa en el selecto círculo de las artes liberales.	58
2.2.2: El recurso a la Antigüedad como modelo, o de cómo Roma venció a los bárbaros.	68
2.2.3: De artesano a artista. Las ventajas económicas y sociales de la nueva situación.	78
2.2.4: La divulgación de los nuevos principios a través de los tratados de Arte.	86
2.2.4.1: Las “Vidas” de Vasari como una nueva forma de entender los tratados. El artista le roba el protagonismo a la obra.	99
2.2.4.2: El Manierismo, o la consecuencia de creer en autores canónicos.	108
2.2.5: La constitución de las primeras academias oficiales y sus características.	117
2.3: El camino hacia el modelo mercantilista y su identidad con el estereotipo académico.	127
2.3.1: Las bases económico sociales del modelo mercantilista y sus señas de identidad.	128
2.3.2: El nuevo entorno de los artistas.	143
2.3.2.1: Las ventajas del cargo académico. Por qué la academia francesa conquistó Europa.	143
2.3.2.2: Cómo el mecenazgo del estado alteró la relación del artista con la sociedad.	155
2.3.2.3: La victoria de la academia sobre los gremios.	162
2.3.3: Desarrollo y evolución del modelo mercantilista y de su marco teórico.	172
2.3.3.1: Primeras crisis de la academia: cuando un modelo “eterno” ha de adaptarse a una realidad cambiante.	172
2.3.3.2: La extensión del modelo por Europa.	187
2.3.3.3: La aparición del término “Bellas Artes” y sus implicaciones. El dibujo como sustrato imprescindible.	195



2.3.3.4: Las teorías de Mengs y Winckelmann y las matizaciones de Lessing.	203
2.3.3.5: El Neoclasicismo como el estilo académico por excelencia. Los pilares de la Razón, la Belleza y el culto a la Antigüedad.	225
2.3.4: Teoría y práctica. De las buenas intenciones a la dura realidad.	237
2.4: El entorno académico.	246
2.4.1: Los salones y conferencias. Concursos, premios y becas para estudiantes.	247
2.5: ¿Qué quedaba fuera de las academias?	265
<b>3: LA POLÉMICA RELACIÓN DE LA ACADEMIA CON LA MODERNIDAD.</b>	
3.1: Precedentes históricos y primeros enfrentamientos.	273
3.1.1: La reacción contra la academia.	275
3.1.1.1: El <i>Sturm und Drang</i> y el Romanticismo: el individualismo como norma.	275
3.1.1.2: Los nuevos papeles del artista: aislado de la sociedad o redentor y profeta.	299
3.1.2: La evolución de los principios románticos hacia nuevas corrientes estéticas: el arte moderno y las vanguardias.	306
3.1.3: Las alternativas históricas en el mundo de la enseñanza.	323
3.1.3.1: Los nazarenos alemanes. El intento de regenerar la academia desde principios preacadémicos.	327
3.1.3.2: La reacción desde los oficios.	331
3.1.3.2.1: William Morris y las Artes y Oficios: escuela contra academia	331
3.1.3.2.2: La Bauhaus, intento de hallar el punto de encuentro entre las Bellas Artes y las artes aplicadas.	339
3.2: El triunfo de la modernidad. La hegemonía de la academia toca a su fin.	353
3.2.1: La preponderancia de los nuevos intermediarios entre el artista y su clientela.	355
3.2.2: La nueva “burocracia” del Arte.	374
3.2.3: La “independencia” del artista y la sustitución de la norma por la libertad... de mercado.	391
3.3: Del “pintor filósofo” clásico al “artista ejecutivo” contemporáneo.	403
<b>4: CONCLUSIONES:</b>	
4.1: Recapitulación.	416
4.1.1: La nobleza de las artes (y su autonomía como consecuencia).	418
4.1.2: La preservación de una doctrina. La enseñanza como garante de la continuidad de un proyecto.	422
4.1.3: De la imposición de la norma a la imposición de la libertad.	427
4.2: Análisis comparativo de los modelos académicos tradicional y moderno. ¿Qué queda de la academia?	430
<b>5: BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.</b>	436

# **1: INTRODUCCIÓN.**

## **1.1: Fundamentación teórica de la tesis. Finalidad y objetivos.**

El arte no pudo permanecer ajeno a las profundas transformaciones sociales que definen el Renacimiento, hasta tal punto que no sería exagerado afirmar que no experimentará una revolución tan profunda de sus principios hasta la consolidación de los movimientos de vanguardia ya durante el siglo XX. Para el grupo de los artistas italianos más avanzado intelectualmente, el estrecho marco gremial se revelaba como insuficiente para satisfacer sus demandas de mejora de su posición social y de equiparación de su actividad con las entonces llamadas “artes liberales”. La voluntad de equipararse a los sectores mejor considerados de la sociedad italiana del periodo llevó a muchos artistas del momento a elaborar un complejo discurso teórico reivindicativo que rompía claramente con la inercia medieval. Si hasta entonces la tradición se había considerado como única fuente válida de autoridad en la práctica del arte, en los nuevos tratados se daba una diversidad de fuentes que bien complementaban, bien sustituían la que hasta entonces había sido considerada como única. Desde el estudio empírico de la Naturaleza propuesto por Leonardo, o las razones matemáticas que para Alberti sustentaban las proporciones arquitectónicas y la representación de la perspectiva mediante punto de fuga, hasta las disecciones de cuyo estudio se intentaba obtener un estudio científico de la anatomía humana, pasando por la “luz interior” cuasi metafísica que guiaba la inspiración del artista vinculado al manierismo tardío, tal variedad en las propuestas engendró inevitablemente un vasto debate en el cual no se cuestionaba la normatividad de las artes, sino tan sólo cuál de las distintas normativas planteadas era la más adecuada para su desempeño.

Viendo su posición amenazada por estas nuevas ideas, que suponían una ruptura con la relativa estabilidad heredada de la Edad Media, los gremios intentaron mantener sus privilegios y forzaron con ello a muchos de los artistas más críticos a desarrollar una estrategia de defensa de sus posiciones que pasaba por ofrecer una alternativa, ya no sólo en el ámbito de las ideas, sino ahora también en el de las instituciones. Y es en este punto del relato histórico cuando surgen las academias, establecimientos vinculados a algunos de los poderosos mecenas de la época y que se postulan como alternativa a estructuras que ya entonces empiezan a resultar obsoletas. Estas primeras academias, aun en estado embrionario, se ven obligadas a trabajar en diversos frentes: uno protocolario, en el que intentan ganarse el apoyo de las élites para su financiación; otro intelectual, en el que aparecen como generadoras y garantes del discurso reivindicativo al que ya hemos aludido, y que se verá enriquecido con el fruto de los debates que en ellas se celebran; y un tercero, a la postre el más conocido para el público, en el que tratan de llevar a la práctica sus principios teóricos mediante un programa de enseñanza que debe transmitirlos a las nuevas generaciones de artistas y garantizar un grado de excelencia en su trabajo, sancionando con

ello una diferenciación jerárquica hasta hoy irreversible y en la que se proclama la superioridad del artista sobre el artesano.

Cabe decir que las academias surgen en principio como fuerzas progresistas que intentan adecuarse a las nuevas condiciones del mercado y sacar ventaja de éstas. Y si bien en Italia las distintas empresas abordadas no llegan a cuajar de manera definitiva, la renovación que se plantea desde sus dependencias es ya imparable. Con su consolidación en la Francia de Luis XIV las academias de arte se van a convertir durante décadas en el faro hacia el que van a orientarse los continuadores de la labor de enaltecimiento de los artistas comenzada en suelo italiano, y vivirán su momento de mayor esplendor en el siglo XVIII al extender su autoridad por toda Europa. No obstante, los cambios iniciados en el Renacimiento no van a detenerse en él. Del mismo modo que el discurso normativo de los academicistas se diversifica, aún en su empeño de dar con una norma universalmente válida, el mercado del arte y el gusto del público hacen lo propio. Roto el monopolio de la Iglesia y la corona, no sólo los señores renacentistas van a exigir un arte a su medida, sino que también la pujante burguesía, y aún las clases populares de algunos países (caso de Holanda) van a presentarse como nuevos clientes cuyas necesidades no siempre son coincidentes con las que hasta entonces habían debido satisfacer los artistas. Si el discurso normativo había sido el dominante hasta el siglo XVII, en el XVIII la subjetividad burguesa reclama una doctrina y una filosofía de la percepción y del gusto a la que el surgimiento de la disciplina Estética intenta dar respuesta. Satisfecha con su código normativo, la academia llega tarde a este debate; son los intelectuales y filósofos, (entre otros Diderot, Baumgarten, Addison y muy especialmente Kant, con su “Crítica del Juicio”) los que encabezan la tarea de desentrañar los secretos de la experiencia estética, y en muchas ocasiones lo hacen cuestionando claramente no ya solamente la normativa académica, sino cualquier tipo de normativa en general. El movimiento romántico contemporáneo de estos pensadores, que comienza a ganar fuerza entonces, incide mayoritariamente en la imposibilidad de dictar normas al arte y reclama, primero para el genio y luego para todos los artistas en su conjunto, la libertad absoluta como único criterio realmente válido para guiar su actividad. El arte ya no es asunto de la razón, sino del sentimiento. Pero cuando la regeneración neoclásica deba dar respuesta a esta objeción, lo hará a través de un discurso (el de Mengs y Winckelmann, principalmente) en el que seguirá primando lo normativo sobre lo espontáneo.

Este choque frontal entre los partidarios de las reglas y sus detractores da origen a uno de los debates más amplios y mejor estudiados de la Historia del Arte, y también uno de los más importantes viendo las consecuencias que han derivado del mismo. Pevsner, Hauser, Honour, Francastel, Gombrich y un largo etcétera de autores, desde posiciones ideológicas en ocasiones contrapuestas, han documentado debidamente la crónica de este conflicto ideológico en el que a la academia le ha correspondido casi siempre el papel de “conservadora” frente a los “revolucionarios” románticos y sus epígonos vanguardistas. Evidentemente, ni los académicos ni sus adversarios han mostrado un frente unánime u homogéneo a lo largo de este proceso; las diferencias internas en cada facción han sido múltiples, así como el grado de virulencia con el que se han expresado en sus críticas hacia el rival. No obstante, lo que podemos ver como común a todos los estudios que se han preocupado de analizar este debate es que en ellos se ha hecho hincapié casi exclusivamente en las diferencias, en aquello que hacía irreconciliables las tesis de los académicos con las de los antiacadémicos. Es obvio que este enfoque obedece al hecho incuestionable de que tales diferencias han sido múltiples y notables, dominando claramente el carácter del proceso; pero también nos parece igualmente incuestionable que

entre la larga lista de críticas que se han vertido desde ambas posiciones es relativamente fácil hallar un núcleo de elementos comunes, en parte porque las dos tendencias nacen del mismo proceso (aunque la académica se manifieste antes que su antagonista) pero en parte también porque durante esta larga y no muy pacífica coexistencia bajo un marco común, ha resultado inevitable que cada actor se haya visto influido por su rival o incluso que haya recurrido a estrategias propias de éste. Así como algunos autores han señalado la institucionalización e incluso academización de muchos movimientos de vanguardia (cuando no de la modernidad artística en su conjunto) también han sido varios lo que han destacado el proceso de modernización de una academia que, en las últimas décadas, ha ido incorporando los usos y principios del romanticismo y de algunas vanguardias a su propio currículum. Si en el primer caso es evidente que con su integración en el sistema determinadas vanguardias estaban siendo incoherentes con su programa, no lo es menos que la apropiación de un discurso claramente anti normativo y opuesto por principio a la posibilidad de enseñar el arte, por parte de una institución entre cuyos objetivos se encuentra precisamente la enseñanza, es una contradicción aun más flagrante y de la que, a título personal, el autor de esta líneas pudo ser testigo durante sus años como alumno en la Facultad de San Jordi.

Porque varios problema derivan directamente del fondo de este debate. El primero, como acabamos de decir, atañe a la docencia. Si la actividad del artista es libre de toda norma (y, por tanto, añadimos, de cualquier intento objetivo de valoración) debemos concluir que igualmente es imposible la elaboración de un currículum o la sistematización de unos conocimientos que nos permitan formar a profesionales del arte. Y con ello la academia, que ya había sido atacada en el ámbito de su doctrina, lo era ahora también en el docente. Si la modernidad no mantuvo un posicionamiento unitario, debemos aclarar que la oposición tampoco fue unívoca en este terreno. Ni todos los modernos niegan la existencia de unas normas, ni rechazan la posibilidad de enseñar, si no el “gran arte”, sí al menos unas disciplinas básicas. Debemos diferenciar claramente entre quienes se posicionaron contra un modelo muy específico de enseñanza, del que la academia era ejemplo, y quienes se posicionaron contra cualquier tipo de modelo en general, fuese o no el defendido por los partidarios del academicismo.

El segundo problema, imbricado en el anterior, surge de la reivindicación de la liberalidad de las artes, de su emancipación del rango artesanal, un problema que se presenta velado en el academicismo y más explícito en el Romanticismo y sus epígonos: el de la autonomía del arte. Una autonomía que los primeros entendieron como burbuja normativa inmune a la influencia del medio externo, sujeta a leyes universales, y los segundos como actividad desvinculada de la realidad social, e incluso de la realidad a secas, y dependiente tan sólo de la voluntad del autor. La filosofía kantiana, en una línea claramente divergente de la seguida por los académicos, ya había desbrozado el camino al establecer una esfera autónoma exclusiva del fenómeno estético, pero corresponde a sus contemporáneos románticos interpretar tal autonomía en otro sentido, agudizarla y extrapolarla a la propia actividad productiva del artista, que ahora pasa a ser “creador”, hasta que en el XIX sea llevada a sus últimas consecuencias en la máxima de los partidarios del lema de Gautier cuando reivindican “el arte por el arte”. Como acabamos de explicar, el que esta posición se pueda rastrear en ambas tendencias no implica más que un problema de base común, pero ni la forma de entenderlo ni las implicaciones y conclusiones derivadas son las mismas.

Finalmente, consecuencia última de las premisas de los académicos de un lado, y de los “modernos” del otro, al artista se le ha exigido indistintamente la sujeción a una serie de normas o bien, por el contrario, la permanente reivindicación de su libertad y su independencia de cualquier norma externa. Es cierto que en líneas generales académicos y antiacadémicos han otorgado al artista un papel destacado dentro del ámbito estético, y que el rechazo a su escisión del artesanado ha resultado minoritario. Pero una vez elevada la apreciación que se tiene de él, no se concluye de ésta la misma perspectiva. Las academias evidenciaron en todo momento los vínculos entre el artista y su clientela, esto es, el estado, y sólo indirectamente pudieron contribuir a la percepción de aquél como autor aislado del resto de la sociedad. Por el contrario, la modernidad se manifestó más compleja en sus perspectivas ante las posibles funciones asignadas al artista y su obra: bien al servicio del público, o bien como guía o vanguardia de éste, o bien simplemente como anacoreta marginado del conjunto de la sociedad, en la mayoría de los casos se acepta que todas estas posibilidades son válidas en tanto en cuanto permitan preservar su libertad creativa y defenderla de cualquier intento de coacción externa. De cualquier modo, si el academicismo exigió del artista la fidelidad a unas normas, podemos afirmar igualmente que la modernidad no ha sido menos exigente, en este caso en lo relativo al compromiso con su propia personalidad. Y puede concluirse por tanto que en última instancia ambas tendencias se remiten a alguna forma de autoridad, más explícita en la academia, más ambigua (pero no por ello menos sólida) en la modernidad.

Como ya hemos adelantado, sobre estos tres ejes se ha planteado la crónica del debate entre académicos y antiacadémicos, obviando o pasando a segundo plano las semejanzas y las mutuas influencias a favor de las más obvias diferencias. Ciertamente se han señalado coincidencias e incluso apropiaciones de estrategias y argumentos del opositor: Tatarkiewicz, Eco o Alcayde Egea apuntan la reaparición de tesis de los academicistas manieristas o neoplatónicos en algunos movimientos de arte de vanguardia, Gombrich, Hauser, Saunders o Ramírez reconocen la institucionalización de movimientos contestatarios que en principio eran abiertamente hostiles a toda institución, Carrillo o Lersundi describen la capitulación final de las academias al aceptar en su programa propuestas estéticas a priori difícilmente compatibles con la vocación de una institución docente... Pero en todos los casos señalados, o en los que hemos omitido de esta breve enumeración, este tipo de consideraciones aparecen como un elemento marginal dentro de un contexto más amplio que se ciñe al discurso habitual. De este modo, el estudio de la interacción entre ambas posturas o no se plantea de manera sistemática o, a lo sumo (caso de Carrillo) se concentra en una de ellas.

Por tanto, como objetivo prioritario de nuestro estudio hemos preferido concentrarnos en esa otra cara del debate que sólo tangencialmente ha ocupado a los estudiosos y que precisamente por eso mismo nos resulta de mayor interés: no nos centraremos en lo que separa a académicos y antiacadémicos (aunque inevitablemente también aparecerá en estas páginas) sino en aquello que, consciente o inconscientemente, les ha unido y ha aparecido como sustrato común a ambos grupos. Intentaremos demostrar que tanto las academias de arte como los movimientos que se han enfrentado a ellas beben de una fuente común que ha sido la del proceso de dignificación de la labor artística, un proceso que arranca en los años del Renacimiento de la mano de un rico y variado discurso intelectualista y que se desarrolla ampliamente tanto en los años de máximo esplendor como, más aún si cabe, en los de pujanza de las tendencias románticas, unas tendencias sin las cuales, como acertadamente señalara Honour, no podríamos entender la modernidad estética en la que seguimos inmersos.

No debe deducirse de esta exposición que invirtamos el discurso mayoritario, considerando todos los movimientos de la modernidad como hijos de las academias de arte; en todo momento debemos tener en cuenta que establecer puentes entre dos posiciones enfrentadas no supone ni mucho menos asimilarlas, tan sólo matizar la discrepancia en sus planteamientos y sacar a la luz las raíces comunes que, a partir de una serie de principios básicos, han acabado no obstante alumbrando posturas a la postre irreconciliables en su manera de entender el fenómeno estético.

En términos históricos, si las tesis normativas dominaron la escena del arte occidental hasta el siglo XVII, la oposición a las mismas comienza a hacerse fuerte en la centuria siguiente con la pujanza de una estética de la percepción, y ya a finales del XIX dicha oposición se pueden considerar como triunfadora. En la actualidad este cambio en las tornas puede parecernos irreversible, pero el propio desarrollo del debate que vamos a analizar demuestra que nunca ni unos ni otros han podido estar seguros de haber dicho la última palabra, pues para su éxito han necesitado apoyarse en una realidad social que ha pasado de las estructuras feudales que aún perduran en el Renacimiento temprano, a las propias del capitalismo financiero, intercalando diferentes etapas de desarrollo que rara vez se han entendido a sí mismas como transitorias, pero que igualmente han ido siendo reemplazadas por otras. Y este proceso (la Historia, al fin y al cabo) ha ido generando consigo toda suerte de transformaciones e inercias que han incidido con desigual fortuna en los artistas y en la percepción que se ha tenido de su trabajo. Por tanto, aunque no podamos considerar tal proceso ni mucho menos concluido, lo que es un hecho es que, a fecha de hoy, las diferentes academias de arte (que muchas veces han renunciado incluso a su denominación) han aceptado de manera clara las tesis rivales y han interiorizado esta aceptación en un modelo docente y curricular muy alejado del que habían seguido hasta su crisis. Pero también, y esto puede pasar más desapercibido, podemos constatar que la modernidad estética ha hecho propias muchas de las estrategias y usos que entendemos como pertenecientes al academicismo: como diría Andrés Trapiello al referirse a las vanguardias más intransigentes, “Todos los que hace 90 años querían quemar los Museos han acabado entrando en ellos –desplazando a otros, se supone”.<sup>1</sup> Este intercambio de papeles, esta recíproca “modernización” de la academia y “academización” de los movimientos del arte moderno, aparecerá como clave de nuestro análisis pues, como ya hemos avanzado, nos interesa más lo que une que lo que separa a los antagonistas.

En cuanto a la organización del material, en nuestro estudio hemos partido de un criterio a la par cronológico y temático. Cronológico porque nos ha parecido más apropiado centrar inicialmente el análisis en las academias, pues al fin y al cabo son las primeras en aparecer en escena y en recoger las influencias de las transformaciones experimentadas durante el Renacimiento, abonando el terreno sobre el que crecerán sus futuros rivales. Temático, porque hemos estudiado también a cada actor por separado en su capítulo correspondiente, pese a que buena parte de la historia de ambos ha transcurrido de manera simultánea: es evidente que las academias no desaparecen bruscamente el mismo día que los primeros románticos comienzan a enjuiciar su labor, y también lo es que las vanguardias no se institucionalizan sin pasar antes por un largo y lento proceso de aceptación por parte de la crítica especializada, del mercado, del estado y, sólo en menor medida, del público en general. Si defendemos la estrecha interrelación que existe entre arte y sociedad, estudiar a cada uno de ambos sujetos de nuestro trabajo aislado de su

---

<sup>1</sup> Trapiello, 11.

contrario hubiera resultado, amén de imposible, contrario a nuestro propio criterio: de ahí que nuestro texto recalque continuamente bien los puntos de coincidencia, bien los de enfrentamiento entre ellos.

### **1.1.1: Ámbito de estudio: la historia de las academias de arte en su relación con las tendencias estéticas de la Modernidad.**

El tema escogido condiciona tanto cronológica como geográficamente los límites de nuestro estudio. Desde un punto de vista cronológico, tanto la problemática de la academia de arte como la del arte moderno se insertan en el periodo que en historiografía se conoce como Edad Moderna, incluyendo las subdivisiones que se han ido realizando para acotar los tramos que los historiadores han considerado suficientemente relevantes. Si el academicismo como movimiento nace en la época renacentista, es ahí donde debemos ubicar el inicio de nuestra investigación, pero no podemos evitar alusiones ocasionales al periodo antiguo o al medieval en tanto en ambos se dieron una serie de antecedentes cuya consideración es imprescindible para comprender muchas de las características de la corriente académica que a su vez, en su desenvolvimiento, incidirían sobre ciertas facetas de la modernidad artística. Teniendo en cuenta que analizamos un proceso abierto, cuyos agentes siguen activos en la actualidad, el periodo estudiado se extiende hasta nuestros días y toma en consideración el hecho de que podemos certificar que ni las academias ni los movimientos de contestación a sus estructuras han llegado a una conclusión que cierre la evolución de sus tesis.

La misma concreción o aun mayor se da en el ámbito geográfico. La diferenciación entre una cultura de élite y una cultura popular o de masas no es ni mucho menos exclusiva de Occidente, aunque aquí haya tomado rasgos particulares que le han dado un carácter propio con relación a otras civilizaciones, pasadas o presentes. Y precisamente uno de esos factores de diferenciación es el de la aparición de una institución docente con caracteres claramente definidos que se presenta primero como consecuencia y luego como potenciadora de ese hecho particular. Un hecho particular doblemente importante, habida cuenta de que en la Modernidad, y sobre todo a partir del siglo XIX, se puede considerar que las sociedades occidentales han sido dominantes en todos los ámbitos, desde la economía y la política hasta la ciencia o la cultura (entendiendo dicho dominio en términos de influencia e imposición, y no necesariamente en una vertiente cualitativa). A grandes rasgos, el obligado esfuerzo de modernización emprendido por otros grandes núcleos de poder, consolidados o emergentes (Japón, China, América Latina, etc.) se ha llevado a término imitando elementos clave de los modelos occidentales, y esto es extensivo incluso al ámbito de la docencia o de la práctica de las artes. Como prueba, la mutua influencia de los artistas japoneses y los franceses durante el siglo XIX o la adopción de las fórmulas estéticas del realismo socialista soviético en el arte y la propaganda chinos, de claro regusto academicista. Y aunque resulta evidente que esta influencia ha sido ocasionalmente recíproca (el caso ya aludido del arte japonés en el impresionismo y el postimpresionismo, entre otros muchos, demuestran que Europa o EEUU también han incorporado elementos de otros ámbitos culturales al suyo propio) lo que no podemos negar es que hasta fecha de hoy esta relación de influencia muestra una clara asimetría en favor de Occidente.

En este estudio se muestra, además, un desplazamiento geográfico de los puntos de influencia del fenómeno estético desde la Modernidad hasta nuestros días, lo que nos hará comenzar centrados en la Italia Renacentista para pasar a un estudio más detallado del academicismo nacido en Francia, potencia dominante desde el declive de Italia hasta el siglo XIX. La aparición de los movimientos antiacadémicos, empero, va a ser especialmente relevante en Inglaterra y sobre todo en Alemania desde el siglo XVIII, si bien la modernidad estética y el arte de vanguardia van a ser a la postre capitalizados igualmente por París, sin que se certifique su relevo como faro del mundo del arte hasta



entrada la Segunda Guerra Mundial. Desde ese momento hasta la actualidad, puede decirse que el dominante teórico práctico recae en los países anglosajones, y más concretamente en los Estados Unidos, pudiendo considerar hoy día a Nueva York como la capital cultural del mundo, sin que eso nos exima de tomar en consideración otros núcleos entre los que seguiría la propia capital francesa.

## 1.2: Definiciones de los principales términos.

Teniendo en cuenta los problemas que presenta cualquier intento de concretar una definición, y más al adentrarnos en el terreno de lo artístico, parece obligado que se plantee detenidamente el significado que van a tener en la presente tesis algunos de los términos de uso más frecuente en el lenguaje de las artes. Esto no implica tener que definir o redefinir todos y cada uno de los vocablos principales, sino tan sólo aquéllos que o bien plantean más dificultades a la hora de acordar un consenso sobre su validez o significado, o bien van a tener una especial relevancia en nuestro estudio, esto es: “academia”, “modernidad”, “vanguardia” o “posmodernidad”. Lógicamente no se trata de realizar un estudio exhaustivo de cada uno de estos términos o un análisis crítico y pormenorizado de sus contenidos y facetas, ya que todos ellos podrían dar origen perfectamente a una tesis completa por derecho propio (así, la obra de Pevsner sobre las academias, la de Calinescu sobre la Modernidad o la tesis de Mauri sobre la posmodernidad): de lo que aquí se trata es de exponer someramente los argumentos que hemos seguido para determinar su significado de cara al presente trabajo. Estas definiciones pueden ser perfectamente discutibles, no en vano el propio término “arte” sigue sin hallar una acotación aceptada mayoritariamente por los especialistas,<sup>2</sup> pero como mínimo debería clarificar los contenidos de la exposición y dar una pauta a seguir para la correcta lectura de la misma, contribuyendo a evitar equívocos o malentendidos. En resumen, se trata de saber qué es aquello de lo que hablamos, y saber qué cuestiones o características engloba cada término y qué otras excluye.

No es tarea fácil, cuando el vocabulario artístico carece aún de consenso e incluso parece involucionar hacia una confusión cada vez mayor. No se trata únicamente de que diferentes autores puedan dar distintas interpretaciones de cada término e incluso rechazar alguno de ellos, sino de que en muchas ocasiones el contexto en el cual se presentan incluye muy diversos caracteres, más o menos restringidos en la extensión de los factores que abarcan. Tomemos por caso el término menos problemático de nuestro ámbito de estudio, el de “Academia”. Posiblemente sea éste uno de los vocablos relacionados con la cuestión artística y estética sobre el que existe mayor acuerdo, y pese a ello no deja de tener aspectos polémicos o cuando menos ambiguos. Como se verá más adelante, la definición básica de “Academia” abarca un campo bastante amplio y sin embargo, cuando nos referimos a ella, casi siempre lo hacemos en relación al modelo académico mercantilista francés de los siglos XVII al XIX y a las imitaciones del mismo fundadas en otros países, sin que falten en esta definición aspectos peyorativos dependiendo de las preferencias del interlocutor. ¿Qué sucede entonces con todos los modelos alternativos o sencillamente diferentes de academia? ¿Qué hacemos con todas las instituciones que, aún dentro de la definición básica, se alejan en mayor o menor grado del estereotipo más extendido entre el público en general? ¿A qué modelo de academia nos estaremos refiriendo cuando utilicemos esta palabra?

Esta misma problemática se acentúa cuando hablamos de términos aún más complejos, bien por ser más reciente su incorporación a nuestro vocabulario, bien por ser

---

<sup>2</sup> A los efectos, nos parece válida la definición dada por Tatarkiewicz en su ya clásica *Historia de seis ideas*: “El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción o expresión, puede deleitar, emocionar o producir un choque”. Op. Cit. 67. A buen seguro la definición resultaría demasiado permisiva para un clasicista y demasiado restrictiva para las vanguardias más radicales, pero igualmente la consideramos la más útil de cara a nuestro estudio.

más amplio y difuso el marco que abordan. Muchos críticos, como Subirats o Bürger, se niegan a considerar la Modernidad y la Posmodernidad como campos distintos, proponiendo términos alternativos o incluso la supresión de éste último, mientras que la denominación "Arte Contemporáneo" no suele aceptar término medio: o se incluyen sólo las últimas tendencias, o bien todo el arte creado en nuestro momento sin aplicar criterios de selección estilística o similares. Por no olvidar el contexto cultural del que proceden las distintas fuentes, tal es el caso de la interpretación de la palabra Modernismo, cuyo significado difiere según el interlocutor proceda del ámbito anglosajón o del hispanoparlante. En suma, la mera elección de un título, por lo que implica la definición de sus términos, puede condicionar totalmente la lectura e interpretación que hagamos de un texto.

Por tanto, este epígrafe se ha organizado planteando el análisis de cada uno de los términos principales por separado, comenzando con la definición básica u "ortodoxa", para plantear después las alternativas y lo que comúnmente se entiende al utilizar el término en cuestión, acabando con un estudio crítico (si procede) y la explicación del significado que se le dará en nuestra tesis. Cabe realizar dos puntualizaciones: la descripción de dichos términos obliga a presentar información que reaparecerá, ampliada, a lo largo del cuerpo principal de nuestro estudio. Hemos preferido una exposición somera de cada caso para reducir al máximo los casos de redundancia en el discurso, pero no hemos evitado ésta por completo para facilitar una exposición más clara del apartado. Tómense en muchos casos tales redundancias como un anticipo esquemático de los hechos y su análisis que luego recibirán la atención debida. La segunda puntualización atañe a la distinta relevancia de este epígrafe en función de cada término examinado. En el ámbito erudito existe un amplio consenso sobre los significados e implicaciones que el término "academia" ha adquirido en la historia del arte, a tal punto que el apartado dedicado a ella aparece más que nada como precisión y no resulta especialmente relevante pese a la importancia de su protagonista. Atención aparte merecen los otros, y muy en especial el relativo a la "posmodernidad", por entender que se trata de vocablos de significado más ambiguo y sobre los que, en algunos casos, no existe unanimidad en su acotación. En ellos, al margen de las consideraciones particulares de cada cual, se recomienda una lectura más pormenorizada para que el lector tenga más claros los significados que van a adquirir en nuestro texto.

### 1.2.1: Academia:

**Academia:** (Del griego "akademós", "Akademeia", "akademeia" o "ekademeia". En este idioma significa, literalmente, Academia o jardín de Academos, donde enseñaba Platón). Sitio ameno de los arrabales de Atenas y nombre de un personaje de la Antigüedad (Academos, héroe ateniense) / Sociedad científica, literaria o artística establecida con el fin de perfeccionar la ciencia, literatura y arte, para el adelantamiento de los socios en el ramo respectivo / Casa donde los académicos tienen sus juntas y acto de reunirse en ellas / Establecimiento en el que se prepara a los que desean obtener algún título para el ejercicio legal de una profesión / En la Universidad y otras partes, junta que los profesores tienen para ejercitarse en la teoría y práctica de sus respectivas facultades. / Pintura y Escultura: estudio de la figura que sirve de modelo. / Casa donde se reúne la Academia. / Estudio de una figura desnuda, del natural. / Establecimiento docente. / Sociedad científica, literarias o artística, establecida con autoridad pública.

**Academismo:** m. Copia servil de las obras antiguas, en oposición al arte verdadero, inspirado en la Naturaleza [sic].<sup>3</sup>

Como puede verse, las acepciones "básicas" de academia que aparecen en los diccionarios hacen referencia a bastantes más aspectos de los que generalmente aceptamos a la hora de emplear este término, de ahí que debamos suprimir aquéllas que no resulten útiles para nuestros fines.

Por lo general, al hablar de las academias nos referimos a instituciones de carácter docente, de ahí que las citas sobre héroes de la Antigüedad o parajes atenienses queden fuera de nuestro ámbito: pueden ser útiles como base etimológica, para comprender el origen de la palabra y las raíces de su significado aportando matices a estos aspectos, pero poco más. Por otro lado, y teniendo en cuenta que vamos a desenvolvemos en el terreno del arte, es obvio que las sociedades científicas o literarias quedan también descartadas en todo aquello que no sea comparar su desarrollo y evolución con el de las sociedades artísticas. La acepción de academia referida al establecimiento donde se reúnen los académicos sí nos sirve, pero resulta limitada al dejar fuera de sí el núcleo de la cuestión, lo que más nos interesa, es decir, el tipo de actividades que se desarrollan en su interior y muy en especial su doctrina y su política educativa.

Llegados a este punto de concreción es necesario hacer algunas aclaraciones: en su obra sobre las academias, Nikolaus Pevsner halla los primeros indicios de éstas en el siglo XVI italiano (incluso en las postrimerías del XV)<sup>4</sup>, pero en aquél entonces nos encontraríamos con una versión bien diferente de lo que suponemos que es una academia al estilo "convencional": en sus orígenes, se trataba más bien de "puntos de encuentro", foros de debate e intercambio de impresiones a los que asistían los más reputados artistas del momento para debatir o trabajar en común. De hecho, la academia como estudio en el que un grupo de personas cualificadas (y autorizadas) trabajan el desnudo del natural, es un concepto que sobrevivió durante siglos en muchos países (sobre todo en aquéllos que

---

<sup>3</sup> Tomado del *Diccionario de la Lengua Española* de A. Rancés, de 1963, y citado como curiosidad. El término no es de uso común, pero el uso que se le da en este caso es casi equivalente al de "manierismo".

<sup>4</sup> Pevsner, 1985.

imponían restricciones al desnudo de los modelos, especialmente de los femeninos).<sup>5</sup> Esta acepción aún se mantiene en algunas de las definiciones que dábamos al comienzo. Sin embargo, su utilidad de cara al asunto que nos ocupa es sólo parcial, por varios motivos: este modelo de academia carece de una función docente y, lo que es más importante, de un programa o de unos estatutos que definan su posicionamiento ante el hecho artístico. Así pues, aunque aquí podamos hablar de una asociación, los matices expuestos la dejarían en la periferia de nuestro estudio, aunque algunos de sus caracteres entren en él o nos permitan explicar mejor la génesis y el desarrollo de la institución.

Las definiciones que más se aproximarían a nuestros intereses serían las siguientes: "Sociedad (...) artística establecida con el fin de perfeccionar (...) el arte, para el adelantamiento de los socios en el ramo respectivo. / Establecimiento en el que se prepara a los que desean obtener algún título para el ejercicio legal de una profesión. / Establecimiento docente. / Sociedad (...) artística establecida con autoridad pública."<sup>6</sup>

Desde esta perspectiva, Pevsner, Goldstein o Efland sitúan las primeras academias de las que tenemos documentación segura en 1531 y en 1541: la primera en Rozzi, Siena, como empresa reglamentada, y la segunda en Fiorentina, Florencia, como institución pública. Naturalmente, el que diversas academias queden incluidas en esta definición no implica una similitud total de sus estructuras: a lo largo de la historia y dependiendo del país, podemos encontrar academias públicas y privadas, dirigidas por un funcionariado especializado, por los propios artistas, o por una combinación de ambos, encaminadas al perfeccionamiento estético o a la mera producción mercantilista, etc. Todas ellas han ejercido su influencia tanto sobre otras academias como sobre el mundo artístico, pero no cabe duda de que unas han tenido un peso mucho mayor que otras a la hora de delimitar y configurar el carácter del "estereotipo" académico, estereotipo que iremos perfilando conforme avance este capítulo.

Tenemos, pues, una definición ya bastante completa: una institución de enseñanza artística, preferentemente pública y de nivel superior (sin que por ello queden descartados otros aspectos). No obstante, esto no resolvería el problema de la diferenciación entre academias y escuelas de Artes y Oficios. Aunque en la actualidad la diferencia ha quedado reducida a una cuestión casi puramente burocrática y de titulación, a lo largo de la historia de la institución no ha sido así en absoluto. En la *Carta de Rafael Mengs a un amigo sobre la constitución de una academia de las Bellas Artes*, el autor dejaba claro que "Por Academia se entiende una junta de hombres expertos en alguna Ciencia o Arte, dedicados a investigar la verdad, y a hallar conocimientos, por medio de los cuales se puedan adelantar y perfeccionar; y se distingue de la escuela en que ésta no es más que un establecimiento donde por Maestros hábiles se da lección a los que concurren a estudiar las mismas Ciencias o Artes".<sup>7</sup> Es necesario hacer constar que Mengs no veía inconveniente en que ambos tipos de centro formasen un cuerpo unitario. Resumidamente, vemos que la

---

<sup>5</sup> Véase el testimonio de Pacheco en su "Arte de la Pintura". Pacheco, 1990.

<sup>6</sup> Actualmente la palabra "academia" ha caído en un cierto desuso e incluso a nivel oficial se habla de "facultades" de Bellas Artes. Si tenemos en cuenta que una facultad es cada una de las secciones en que se divide la enseñanza universitaria, y que por universidad se entiende "establecimiento de enseñanza superior en donde se cursan las carreras de letras, ciencias puras o de ingeniería (...)", se comprenderá que no estamos hablando para nada de diferentes significados; a lo sumo de un cambio en la terminología que puede obedecer a un intento por romper vínculos con la estructura histórica, adaptando la actual a los nuevos tiempos.

<sup>7</sup> Mengs, 391.

Academia desempeña simultáneamente dos funciones, teórica y práctica, mientras que en la Escuela sólo se da esta última.

Pues bien, cuando hablemos de academia estaremos señalando a una *escuela superior, preferentemente pública, dedicada a la enseñanza de las Bellas Artes*. Es cierto que la categorización “Bellas Artes” ha sido ampliamente discutida, sobre todo desde que un amplio abanico de corrientes estéticas ha abandonado la idea de la belleza como meta principal de la actividad artística, y que siendo dominantes estas corrientes en la actualidad, la denominación se mantiene más por conveniencia que por consenso. Pero en las presentes circunstancias nos conviene por dos motivos: primero, porque se trata de estudiar la relación academia-arte moderno desde el punto de vista histórico, cultural y crítico, y no cabe duda de que en ese aspecto el peso de las academias de Bellas Artes constituyó uno de los ejes de la discordia como ya tendremos ocasión de discutir más adelante. Y segundo, porque pese a su carácter discutible, esta acepción sigue siendo utilizada hoy día, incluso en sectores reacios a acatarla:<sup>8</sup> “Bellas Artes” es un término de uso general e históricamente aceptado que se ha mantenido vigente durante siglos e incluso en la época de su declive. A modo de recordatorio, su acotación fue establecida por Charles Batteaux en 1747, englobando la “pintura, escultura, música, poesía y danza”, de las que tomaríamos solamente las “arti del disegno” italianas, es decir, las dos primeras.<sup>9</sup> Esta selección dista de ser arbitraria y obedece tan sólo al hecho histórico de que las artes plásticas aquí citadas recibieron un tratamiento exclusivo en los planos del método y de la enseñanza por sus vínculos con el dibujo, tratamiento que no se produjo en los tres casos restantes, aunque la problemática de la modernidad también les afectase.

Por tanto, el ámbito docente abarcaría la escultura y la pintura fundamentalmente, pero sin olvidar otras artes afines, concretamente las que entendemos como “plásticas”. Si Batteaux no incluyó el dibujo en su lista como disciplina aparte fue porque ya desde el Renacimiento se sobreentendía que era la base de la actividad pictórica y escultórica, de ahí la citada clasificación de las dos primeras como “arti del disegno”.<sup>10</sup>

Pero hay que aclarar que cierto modelo de academia ha ejercido una influencia mucho mayor que otros, y esto incide en el hecho de que al hablar de academias nos estemos refiriendo de forma más específica a ese modelo en concreto: en nuestra definición tienen cabida instituciones tan dispares como la Bauhaus alemana, las academias estatales francesas, la academia de Rozzi, las escuelas privadas anglosajonas (como la Royal Academy), o incluso el modelo de maestría de los talleres de los nazarenos. Pero de entre todos estos ejemplos el que acabó imponiéndose con más vigor, siendo imitado en multitud de casos, fue el de la academia francesa del S. XVII, o, como Pevsner la denomina, la academia “mercantilista”.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Del mismo modo que Anna Mauri, en su tesis sobre la Posmodernidad no acepta claramente el término, pero lo utiliza para una mejor comprensión de la cuestión que trata.

<sup>9</sup> Wladislav Tatarkiewicz, 90. Siguiendo la obra de este mismo autor, fue precisamente en el siglo XVIII cuando comienzan a ganar fuerza las teorías que concentraban el interés de la experiencia estética en esferas ajenas a la de la Belleza, tal es el caso de la búsqueda de la experiencia “sublime”. La clasificación de Batteaux se impuso precisamente cuando uno de sus puntales comenzaba a verse erosionado.

<sup>10</sup> Naturalmente, el autor francés no podía predecir algunas de las peculiares teorías sobre estas artes que aparecerían pocos siglos más tarde, y que en algunos casos negaban tajantemente tal suposición.

<sup>11</sup> Pevsner, 102, Capítulo IV: “Resurgimiento clásico, mercantilismo, y academias de arte”.

Si Vassari y Zuccari sentaron dos de los fundamentos del prototipo de la academia (la representación y la función educativa, adjuntas a la de "foro de debate"),<sup>12</sup> será en París donde tales fundamentos cristalicen en su planteamiento más acabado. Fuertemente influida por las ideas procedentes de los humanistas italianos y de los artistas más eruditos de este país, la academia francesa tomó como modelos tanto el amplio legado cultural importado del sur como su estilo, estilo más o menos basado, de una parte en la copia de los modelos artísticos de la Antigüedad, y de otra en la imitación de los modelos del propio Renacimiento sugeridos por los manieristas. Del legado grecolatino procedía, al fin y al cabo, la propia palabra "academia", y con todo lo parcial que pudiera ser la aproximación de los académicos franceses a los modelos enunciados, la influencia de todos ellos es más que evidente y se prolongó durante siglos. Entre el legado tomado de ellos no hay sólo elementos programáticos y estilísticos, sino también, y no menos importantes, socioeconómicos: el status socialmente "superior" del artista, diferenciado ya del artesano en la época renacentista, va a verse reforzado dentro de las academias y va a encontrar en ellas espacio para su consolidación definitiva hasta nuestros días, amparado en el carácter intelectual de su actividad. En citas de Schiller o Reynolds<sup>13</sup> llega incluso a percibirse una cierta repulsa hacia la mera exhibición de "habilidad manual" en la que según ellos caían algunos autores, considerándola un residuo del artesanado y por tanto impropia de las elevadas miras que la nueva situación sanciona. Lejos de nuestra intención estudiar ahora estos aspectos, que analizaremos más adelante, pero es importante recordarlos para plantearnos un cuadro detallado del prototipo (por no decir estereotipo) de la academia.

Sobre su carácter mercantilista no pueden quedar dudas, y podremos comprobarlo tanto en sus estatutos y estructura como en multitud de citas: así, el académico Heinz, en 1788: "No perseguimos otro objetivo que el de realzar la industria nacional. De la misma forma que Francia e Inglaterra (...) Italia (...) han hecho del arte una importante fuente de ingresos, así nosotros pretendemos convertir Berlín (...) en un almacén de arte para las regiones norteañas de nuestro continente". O Struensee, en el último tercio del XIX.: "Le academie est utile à l'Etat et aux finances des Rois; aux deniérés, puisqu'elle forme des artistes dans la nation qui seront moins chers que les Etrangers".<sup>14</sup> Estos textos se refieren a las academias de Berlín y Copenhague, pero ambas tomaron como modelo a la parisina, en cuya estructura se inspiraron la gran mayoría de los centros que se abrirían por Europa a lo largo del siglo XVIII. En lo que se refiere a nuestro país la situación es análoga: Bedat y Marés, en sus respectivas obras sobre las academias de Bellas Artes y las escuelas de dibujo, dejan bien clara la preponderancia de los factores económicos o el peso del modelo galo. Así, cuando el pintor A. Meléndez se dirige al monarca español Felipe V refiriéndose a la necesidad de fundar una academia de Bellas Artes en su reino, lo hace: "...elogiando los méritos de los reyes de Francia que habían entendido perfectamente que *las artes del diseño, en hombres ingeniosos, es la mayor riqueza que puede tener un Monarca, valiendo más los hombres sin oro que el oro sin hombres*"<sup>15</sup>. O, referido a la fundación de la

---

<sup>12</sup> Pevsner, 57.

<sup>13</sup> Pevsner, 106.

<sup>14</sup> "La academia es útil al Estado y a las finanzas de los Reyes; a estas últimas, porque forma artistas dentro de la nación que resultarán menos caros que los extranjeros." Citado en Pevsner, 111.

<sup>15</sup> Bedat, 28. La cita de Meléndez parece una revisión abreviada de la anécdota de los naufragos que cuenta Vitruvio en el proemio al Libro VI de su obra sobre arquitectura –incluida en los planes académicos de entonces (Bedat, 378)– y que concluye: "...que entre los hombres solo el sabio no es forastero en tierras extrañas, ni falto de amigos, aunque carezca de familiares y parientes; sino que es ciudadano de todas las ciudades, y puede sin temor sufrir los mayores embates de la fortuna; pero quien se creyere bastante prevenido estándolo solo con el subsidio de la fortuna, y sin el de la sabiduría, caminando por sendas

Escuela Gratuita del Diseño que daría origen a la Facultad de Bellas Artes de Barcelona: "...el propósito de la Junta fue el de formar buenos dibujantes proyectistas, auxiliares de las manufacturas de estampados en algodón y seda, que al atender a las necesidades de la industria y a la conveniencia del comercio, permitieran mejorar su calidad y extender su producción en competencia con la del extranjero".<sup>16</sup>

En suma, este modelo va a caracterizarse por una organización eminentemente burocrática reflejo de su carácter estatal (aclaremos que incluso cuando estuvo parcialmente dirigida por artistas éstos eran los artistas "oficiales" de la corte o del modelo gubernamental existente en cada caso). Es principalmente a su carácter mercantil original al que debemos cierta preocupación por la parcelación sistemática del trabajo para facilitar la producción a gran escala, y esto explica también que junto a la elaboración de obras escultóricas o pictóricas aparezcan actividades más "artesanales" centradas en la copia y elaboración de motivos decorativos;<sup>17</sup> e indudablemente es al corpus teórico difundido por los eruditos, desde los humanistas y los artistas más cultos del Renacimiento, hasta Winckelmann o los intelectuales de los salones ilustrados, al que debemos buena parte de los componentes clasicistas y neoclásicos que marcarán los estilos "oficiales" más reconocibles de las academias.

Por tanto tenemos ya una definición convencional que entendería la academia como una institución docente de nivel superior, dedicada a la enseñanza y perfeccionamiento de la práctica de las Bellas Artes, con carácter preferentemente público y/o estatal, y que proporciona una formación teórico-práctica a sus alumnos y una titulación oficial. Podríamos añadir que la academia se fundamenta en la práctica sobre copias, del natural o de modelos, si bien ya entraríamos en un aspecto metodológico mucho más específico. Sin embargo, siendo válida, esta definición no nos indica todos los caracteres propios del estereotipo de la academia, de lo que entendemos por ésta cuando hablamos de ella, estereotipo del que ya hemos dado bastantes indicios al referirnos a la academia francesa. El estereotipo académico, la que podríamos llamar "academia histórica", que va a convertirse en uno de los ejes de la polémica artística durante décadas (e incluso lo es en menor medida en la actualidad),<sup>18</sup> podría quedar definido por los siguientes rasgos:

- Adhesión a formas de realismo artístico más o menos deudoras de la antigüedad clásica, manifestándose principalmente en estilos como el barroco clasicista inicial o el posterior neoclasicismo.

- Carácter oficial y generalmente público, con fuerte peso de la burocracia y de la influencia de los intereses del estado.

- Derivado de esto último, preponderancia de temas de naturaleza bien propagandística, bien mercantil en una buena parte de su producción, especialmente en su periodo de mayor auge.<sup>19</sup>

---

resvaladizas, luchará siempre con una vida mal permanente y agitada" (Vitruvio, 136 y ss). La aclaración no es gratuita, pues como ya hemos dicho el ascendente de los autores clásicos sobre los académicos era notable.

<sup>16</sup> Marés, 36.

<sup>17</sup> Aún cuando hablásemos de Bellas Artes, véase la tesis doctoral sobre las primeras escuelas públicas de arte de Barcelona. Ruiz Ortega, 1990.

<sup>18</sup> Veremos que en esta polémica la posición de la academia ha basculado de una posición a otra: durante los debates suscitados a finales del XVII, por ejemplo, los "modernos" pertenecían al bando académico.

<sup>19</sup> Obsérvese como hasta el primer tercio del siglo XX la propaganda oficial ha estado vinculada con frecuencia a una iconografía de raíz netamente académica; no es hasta los años 40 que en los EEUU el expresionismo abstracto rompa con esta tendencia, pero lo hará precisamente de forma deliberada para



-Como consecuencia de su carácter mercantilista y de los principios racionalistas dominantes en la época de su fundación, un enfoque de la enseñanza tendente a una estricta reglamentación, con predominio de los factores teóricos sobre los prácticos y con un desarrollo de la actividad de taller condicionado por la parcelación y atomización del proceso, minusvalorando la adopción de un enfoque global o contextual en el análisis de la obra (característica frecuente en las sociedades industriales y en cualquier marco de producción a gran escala).

-El estímulo del alumnado a través de becas, exposiciones, medallas y otras formas de promoción y gratificación.

En resumen: todas las instituciones ceñidas al estereotipo son academias, pero no todas las academias se ven reflejadas en él. Cuando Goya, Diderot, o los artistas románticos critican a la academia, pueden hacerlo a su carácter general, pues consideran que el "genio nace y no se hace"; pero en muchos casos, como el del propio pintor aragonés o el de Schelling, lo que se critica no es tanto la posibilidad de enseñar una serie de disciplinas artísticas o la idea de academia en general, como a un modelo muy específico de ésta, un "estereotipo" cuyo peso ha llegado a ser tal que parece abarcar en sí mismo todo el espectro de posibilidades que ofrecen las instituciones dedicadas a la enseñanza superior del arte. A lo largo de esta tesis se procurará diferenciar claramente entre las críticas dirigidas contra la institución "academia" en su acepción más amplia y las dirigidas contra una forma muy concreta de entender la docencia y la práctica artísticas. En este sentido, cuando nos refiramos a academia lo estaremos haciendo a la institución en general, al margen de su posterior evolución hacia unos cursos de acción específicos, y por tanto incluiremos en el término tanto a los centros que tengan cabida en él, como a aquellas hipótesis de trabajo o modelos teóricos que no consiguieron realizarse plenamente en la práctica. Sin embargo, cuando hablemos de "academia histórica", "tradicional" o "mercantilista" aludiremos a un modelo real muy concreto, ya esbozado en líneas precedentes al referirnos a la institución francesa, y que para bien o para mal es el que ha venido enmarcando el carácter de esta institución y la percepción que popularmente se tiene de ella desde su fundación hasta nuestros días, protagonizando el grueso de las tensiones entre partidarios y detractores de las diferentes corrientes artísticas de cada fase de su desarrollo.

---

marcar distancias con las connotaciones "totalitarias" de que se habían imbuido las distintas corrientes realistas más o menos clásicas.

### 1.2.2: Modernidad:

**Moderno/na:** (Del latín, *Modernus*) adj. Que pertenece a la edad actual o a tiempos próximos a ella / Que ha sucedido recientemente.

El origen de este vocablo se remonta a la Alta Edad Media, cuando apareció el término "modernus" como derivado del verbo latino "modo" (recientemente, ahora mismo). Según el *Tesaurus Lingua Latinae*, *Modernus* significaba "qui nunc, nostro tempore est, novellus, praesentaneus" (como ahora, de nuestro tiempo, nuevo, presente) por oposición a "antiquus, vetus, priscus", (antiguo, vetusto, arcaico), y vino a sustituir al término de raíz griega "neotéricus". El término y sus derivados se popularizaron ya en el siglo V y empezaron a generalizarse en círculos eruditos después del X, es decir, en plena Edad Media, época en la cual "Modernus" ya presentaba matices polémicos: en 1170 tenemos constancia del enfrentamiento entre los partidarios de la poesía antigua de mentalidad humanista y los "modernos" (de entonces) formados en la práctica de la dialéctica.<sup>20</sup>

Adentrarse en la definición de moderno o modernidad es hacerlo en un terreno mucho más complejo y polémico que el presentado por el caso anterior. Mientras que en la academia podríamos encontrar definiciones útiles, directa o indirectamente, en la modernidad o lo moderno la naturaleza estricta del término tiene un carácter inicial y principalmente cronológico y por ello abierto al uso en conjunción con cualquier sustantivo, sea o no artístico. Sin embargo, este carácter cronológico plantea un problema difícil de superar sin desnaturalizar el término: si "moderno" se aplica únicamente en un sentido temporal no tendremos en cuenta cuestiones tan importantes como la orientación, el carácter, el estilo, el contenido, o el contexto cultural específico de una obra. No sólo eso: en historiografía, la Edad Moderna comienza con el Renacimiento (cuyo punto de partida es difícil de establecer con exactitud por las discrepancias entre los historiadores, aunque generalmente se aceptan distintos hitos del siglo XV)<sup>21</sup>; ¿quiere esto decir que Leonardo, M. Ángel, o Velázquez son artistas "modernos" en el sentido popular del término? ¿O que lo son incluso académicos "estereotipados" como Ingres o Bouguereau? ¿O que es posible incluir en el mismo grupo a los anteriormente citados, pero también a Antonio López y a Miquel Barceló? Si a esto añadimos el que a nivel historiográfico se considera el periodo iniciado con la Revolución Francesa como propio de la "Edad Contemporánea" se comprenderá que el arte moderno abarcaría desde el estilo renacentista hasta el barroco y el rococó, lo que decididamente no coincide en absoluto con lo que en círculos artísticos se conoce como "arte moderno", pero que además excluiría, entre otros, a movimientos como el cubismo, el futurismo o el surrealismo, pues son ya "contemporáneos".

En términos estrictamente artísticos los orígenes cronológicos del arte llamado "moderno" son también confusos, al menos en cuanto a sus precedentes, si bien la mayoría

---

<sup>20</sup> Picó, 1992, 87. V. también Calinescu, 25.

<sup>21</sup> Hauser considera que puede fecharse su origen ya en el siglo XII, y que en el XV tan sólo alcanzan su madurez los procesos iniciados en el primero. Picó adopta la posición mayoritaria y establece como momentos significativos la llegada de Colón a América o bien el invento de la imprenta de caracteres móviles de Gutenberg. Otros historiadores refieren a la caída de Constantinopla, etc. No es objeto de nuestro estudio entrar en esta polémica, aunque adoptaremos la opinión mayoritaria, dado que es en los siglos XV y XVI cuando los primitivos modelos académicos comienzan a aparecer y a ejercer su influencia. Para los matices sobre la datación del periodo, Hauser, 317, y Picó, 1992.

de los expertos sitúa su origen en la segunda mitad del siglo XIX<sup>22</sup>, produciéndose una auténtica eclosión de movimientos y tendencias en los primeros decenios del XX con la aparición de las llamadas "vanguardias históricas". De entrada, esta apreciación supone que la modernidad artística entra en escena cuando ya han transcurrido varios siglos de la Edad Moderna histórica, con lo que se nos da a entender que los rasgos que definen el arte llamado moderno no son estrictamente cronológicos: y es que no todos los autores o estilos aparecidos en estos últimos siglos mantienen vínculos comunes apreciables, al menos en principio, y tanto a nivel formal como conceptual las diferencias son tantas que la simple acotación temporal es a todas luces insuficiente para dar con un carácter definitorio útil a nuestros intereses. Debemos remarcar que observamos la problemática estética lógicamente instalados en nuestra época, en una fecha concreta con respecto a la cual determinadas tendencias pueden ser consideradas modernas por su actualidad. Pero de cara al futuro, ¿dónde se establecería la frontera que delimita lo que es moderno y lo que no? Es decir, ¿cuándo deja de ser "moderno" un autor, o en qué denominación queda englobado cuando pierde actualidad? Si nos ceñimos al hecho cronológico, ¿puede decirse entonces que el románico, el gótico o el arte helénico fueron "modernos" en su momento, o en la definición entra una nota de carácter más específico que trasciende de lo meramente temporal y de su pertenencia a una época? El problema de la aceptación del término "moderno" es que si lo aplicamos en sentido estricto, es decir, cronológico, abarca un terreno demasiado mudable que hasta ahora puede resultar válido, pero que puede dar lugar a una situación como mínimo enrevesada más adelante. En efecto, la denominación "moderno" dificulta o cancela toda inclusión posterior: "posmoderno" ya resulta un tanto forzado: si "moderno" es "reciente", ¿qué puede haber más "reciente que lo reciente"? Este adjetivo, por su carácter de "novedoso", supone un permanente desplazamiento de su marco referencial, perdiendo con ello la principal cualidad que le da sustancia y razón de ser. No obstante, si en su aplicación original se revela como totalmente inapropiado para nuestros propósitos, no hay más remedio que aceptar el contenido que se le da en otras acepciones de carácter más restringido, y que anteponen al factor temporal otros relativos al carácter, la ideología, el marco filosófico, etc.

Profundizando en el tema del carácter y volviendo a la disciplina histórica, la escuela sociológica alemana utiliza el término "Modernidad" en relación a una serie de procesos de desarrollo social basados en la industrialización, los avances científico tecnológicos, el ascenso y predominio del sistema mercantilista-capitalista, la urbanización y consiguiente pujanza de la burguesía y de sus valores, el auge del Estado-nación ya generalizado en el siglo XIX, la globalización de una serie de infraestructuras en el terreno del comercio y las comunicaciones, y otros detalles secundarios. No vamos a entrar ahora a discutir la novedad o no de estos caracteres<sup>23</sup> (queda en manos de los historiadores hacerlo), sino su aplicación al ámbito artístico. Si entendemos esta acepción de modernidad, perfectamente compatible hasta ahora con la anterior, aceptaremos como arte moderno el surgido en esta época, o el más identificado con las características que la han

---

<sup>22</sup> Como en muchos procesos históricos de ámbito general o alusivos a un carácter, resulta difícil aventurar una fecha concreta o un momento específico que podamos considerar como punto de partida del arte moderno. Generalmente se acepta el año 1863, con la exposición del *Almuerzo sobre la hierba*, de Manet, como punto de inflexión que marca un cambio de rumbo aún aislado pero que no tardará en encontrar ecos en obras y movimientos posteriores. Cirlot, 4.

<sup>23</sup> Evidentemente, lo característico de la Modernidad es la aparición conjunta de todos los elementos citados y el grado de intensidad con que se producen. Tomados aisladamente, muchos de ellos tendrían claros precedentes en otras épocas.

definido. Así pues, podríamos aceptar que los autores barrocos o los académicos son modernos en cuanto a pertenencia a dicho periodo histórico, pero que no lo son en otros aspectos que pasamos a analizar acto seguido.

Algunos intelectuales franceses, refiriéndose ya al ámbito de la experiencia vital alumbrado en el contexto descrito, adscriben a la modernidad el carácter “de discontinuidad del tiempo, de la ruptura con la tradición, del sentimiento de novedad y sensibilidad hacia la naturaleza efímera y contingente del presente”. Desde luego que estas acepciones pueden definir una tendencia artística o cultural a un nivel mucho más concreto y claro que la acepción cronológica, por más que su fidelidad a ésta, al sentido estricto del término, pueda ser discutible. Como indica M. Calinescu, esta palabra ha sido utilizada con multitud de significados distintos del original y que muchas veces aparecen relacionados con el ámbito del arte y la estética. Para Calinescu el primer uso evidente e intencionado del término “moderno” aparece en el seno de la discusión que durante el siglo XVII enfrenta a los clásicos (o antiguos) con los modernos, la “Querelle des Anciens et Modernes”,<sup>24</sup> que salta al primer plano del debate intelectual en los salones a partir de 1687, con Perrault y Fontenelle como principales antagonistas. Para los modernos, que en aquél entonces eran paradójicamente parte del estamento académico partidarios de la superación de los modelos clásicos, la modernidad tenía sobre la Antigüedad la ventaja de siglos de teorías y experiencias acumuladas que habían sometido a la sociedad y a la cultura, artes incluidas, a un progresivo proceso depurativo y de evolución ascendente. Esto, claro está, desde su punto de vista, pues no podemos olvidar que el vocablo “moderno” tuvo en los primeros años connotaciones peyorativas ante la actitud irreverente y absurda que según los “antiguos” mantenían los “modernos” (esos “enanos a hombros de gigantes”) hacia la tradición y su sabiduría.<sup>25</sup>

¿Qué era entonces la modernidad y cuáles eran sus atributos? En aquella época, y para autores como Perrault, uno de los elementos definitorios era el del recurso a la razón como método y, más concretamente, el de su aplicación práctica mediante una serie de reglas presuntamente objetivas y universales que intentaban matizar, entre otras cosas, la excesiva influencia ejercida por la antigüedad en el arte renacentista. Según estos autores, cuanto mayor fuera el número de reglas a cumplir mayor sería la calidad de la obra producida; así, partiendo de una hipotética equivalencia de talento con el artista clásico, el moderno tendría a su favor una guía más eficaz para pulir y perfeccionar su estilo gracias a la experiencia acumulada por sus antecesores en el transcurso de los años.

De aquí deriva el segundo elemento definitorio, el del gusto: fruto de una mayor normativización, el arte moderno hace gala de un gusto más elaborado y refinado, de mayor calidad y pureza que el antiguo. El concepto de belleza ideal no había cambiado en exceso, pero el artista del siglo XVI y del XVII tenía sobre sus predecesores la ventajas de

---

<sup>24</sup> Calinescu, 34 y ss.

<sup>25</sup> No podríamos obviar una idea que, aunque no prosperó, merece citarse aquí por su audacia y originalidad: la lanzada por Bacon, y más tarde por Renato Descartes, al afirmar que “los antiguos somos nosotros. Las generaciones pasadas son los modernos, los habitantes de un mundo aún joven y nuevo, en el que todo se halla en una fase de tanteo previa a los grandes descubrimientos, mientras que nosotros, viviendo en una época, herencia de la anterior, ya madura y experta, somos, por ello, los antiguos (“...y que, aunque con respecto a nosotros era más vieja [la antigüedad] con respecto al mundo era más joven” Novum Organum, F. Bacon). La idea, como ya decimos, no llegó a prosperar, pero el núcleo contenido en ésta, su consideración de la presente como una época avanzada y curtida erigida sobre el legado del pasado, supuso la primera vindicación en firme de la modernidad (antigüedad para Bacon y Descartes) como algo de carácter netamente positivo. Calinescu, 34.

la experiencia y de la sabiduría acumuladas de pasadas épocas. No es de extrañar entonces la frecuencia con la que en aquel periodo los ilustrados franceses se comparaban ventajosamente con autores clásicos de la talla del propio Homero: cuando Chateaubrun escribe su propia versión del *Filocetes*, de Sófocles, “Los críticos parisinos llamaron a esto una victoria sobre los antiguos, y uno de ellos propuso titular la obra de Chateaubrun *La difficulté vaincue*”.<sup>26</sup>

Quedaría aun un tercer factor, que es también la tercera clave para entender el concepto de modernidad estética en sus primeros pasos: el de la primacía de la religión cristiana sobre el paganismo. La cuestión religiosa, o la oposición cristiano-pagano, aún siendo secundaria con relación a las anteriores no debe ser tomada a la ligera, sobre todo si tenemos en cuenta que el cristianismo supuso la imposición de una concepción muy determinada del tiempo, al acentuar su carácter lineal<sup>27</sup> y dotar a cada momento de una irrepetibilidad que acabaría por recalcar el aspecto fugaz y transitorio de todo hecho, algo en lo que la modernidad posterior va a hacer especial hincapié, aunque con un matiz aun más extremo.<sup>28</sup> Al cristianismo se le supondrían otras particularidades frente al paganismo, y qué duda cabe de que sin su carácter monoteísta y ecuménico sería más difícil entender que un porcentaje elevado de autores vinculados a la modernidad, y no sólo a las academias, hayan intentado explícita o implícitamente establecer normas universalmente válidas para cualquier época y lugar, al margen por lo tanto del contexto histórico o social de cada caso. Pero lo que aquí más nos interesa, por su importancia, es su concepto del tiempo.

La "Querelle" acabó por derivar en una compleja serie de enfrentamientos y antítesis de todas clases, con la “crisis de la conciencia europea” como telón de fondo, pero habría que llegar al Romanticismo para dar con otra modificación sustancial de los conceptos. Chateaubriand daría aun más fuerza al móvil religioso y hablaría del Romanticismo como de la plasmación del genio de la Cristiandad, vinculando a ésta con la modernidad y contraponiéndola a un clasicismo “pagano” e inferior,<sup>29</sup> pero la naturaleza polifacética y cambiante del movimiento supondría la adopción de multitud de significados, vinculados en todo caso por esa oposición más o menos abierta al clasicismo imperante que se había convertido en enseña de los regímenes absolutistas. Como toda reacción contra lo establecido, el Romanticismo radicalizó muchas de sus posturas de manera en ocasiones contradictoria, convirtiéndose en una reivindicación no ya de lo transitorio, sino también de lo peculiar y de lo característico, es decir, de lo relativo. El romántico debía tomar partido por su tiempo, y esto fue expresado claramente por Stendhal cuando afirmaba que el arte debe adaptarse a presentar lo que resulta grato y adecuado al gusto y a las modas presentes. Lo anticuado, para él, sería aquello que proporcionaba "...el

---

<sup>26</sup> Lessing, 33.

<sup>27</sup> Este carácter ya había sido establecido por los egipcios, con los primeros calendarios no-cíclicos, tal y como describe Geza Szàmosi en su estudio *Las dimensiones gemelas*, Pirámide, Madrid, 1987..

<sup>28</sup> Picó vincula la nueva percepción del tiempo al florecimiento de la cultura burguesa: “El individualismo fue acompañado por un concepto diferente del tiempo, pues mientras éste había sido considerado durante la Edad Media como circular o cíclico ahora tomaba un sentido lineal y se asociaba al cambio y al progreso. El individuo podía planificar su vida y pensar en el futuro.” Picó, 1999, 54. Que la concepción del tiempo fue circular en la Edad Media pudo deberse en todo caso a la pervivencia de las ideas precristianas, y es una afirmación que debemos tomar con reservas. Teniendo en cuenta que el cristianismo acepta como dogmas la existencia de una creación del mundo en seis días, y de un “Juicio Final” como término de la vida terrena en su conjunto, se entiende que la idea de una repetición cíclica de los fenómenos queda descartada de su horizonte ideológico.

<sup>29</sup> D’Angelo, 36.

mayor placer a [los] tatarabuelos...Imitar hoy a Sófocles y Eurípides y pretender que estas imitaciones no hagan bostezar al francés del siglo XIX, es clasicista".<sup>30</sup> La posición de Stendhal dio pie a la formulación de un nuevo interrogante: ¿cómo es que Shakespeare sigue gustando al público moderno, o que seguimos mostrando interés por los autores griegos?

Las ideas de Stendhal también contienen el germen de una contradicción capital para entender las tensiones del arte llamado "moderno": la difícil relación entre el artista y su tiempo. Esta relación ya era entendida como fuente de conflicto por el escritor, y es por ello que introduce elementos de corte militar en su definición, al presentar la batalla que libra un artista aislado frente a un público acomodado y alienado por la autoridad de la tradición, demasiado reacio a aceptar la obra moderna y desacostumbrado a formarse una idea propia de las cosas. Así, el artista moderno, que se supone debe dirigir su obra hacia el público de su tiempo, se encuentra con la incompreensión de éste y se convierte en una especie de precursor destinado a anticiparse a su propia época. Paradójica situación la que plantea el escritor francés: el artista ha de adaptarse a la moda de su momento... pero sin contar con ella para nada. La encrucijada a la que llega Stendhal recuerda casi al pie de la letra aquella famosa máxima del Despotismo Ilustrado que lo quería "todo para el pueblo, pero sin el pueblo".

Esta paradoja enriquece considerablemente la complejidad del hecho moderno: ya no sólo se da una diferencia entre la modernidad "cronológica" y la "estética",<sup>31</sup> ni entre ésta y el clasicismo, sino también en el seno de la propia modernidad. De una parte tenemos la ilustrada y oficializada (que para sus detractores degenera en la mediocridad burguesa y en la mentalidad de los "filisteos"), que cree en el progreso y en lo moderno como perfeccionamiento de lo antiguo; de otro lado la surgida con Stendhal y que posteriormente defienden Baudelaire y muchos románticos, contradictoria, antiburguesa, e incluso en ocasiones "antimoderna", pues rechaza el concepto antes descrito de modernidad y su escala de valores.

¿Qué aspectos de la modernidad subraya Baudelaire al hablar de ella, en una época (mediados del siglo XIX) en la que el término aún era un vocablo de uso reciente en Francia? Básicamente, los que destaca el autor francés son los que ya indicábamos en párrafos anteriores al hablar del sentido que "modernidad" adquiere en este país, y puede afirmarse que profundiza en varias de las tesis de Stendhal: "La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable. (...) Este elemento transitorio, fugitivo, cuyas metamorfosis son tan frecuentes, nadie tiene derecho a despreciarlo o a ignorarlo (...). En una palabra, para que toda modernidad sea digna de convertirse en antigüedad, es preciso que sea extraída de ella la belleza misteriosa que la vida humana involuntariamente aporta".<sup>32</sup>

Lo "moderno", en su fugacidad, se opone a la trascendencia clásica e incluso a la destreza en la ejecución, y se transforma en un elemento suprahistórico: no es ejemplo ni modelo de futuro. Baudelaire se inserta además en una peculiar posición con reminiscencias del neoplatonismo al repudiar lo natural, para él fuente de "lo horrible", pues la virtud es sólo fruto del pensamiento y la razón, tal y como ya defendiera Perrault, bien que desde otra óptica: "El bien es siempre un producto del arte". "La virtud (...) es

---

<sup>30</sup> Calinescu, 48.

<sup>31</sup> Calinescu, 51.

<sup>32</sup> Baudelaire, 1995, 92 y ss. V. también Calinescu, 58.

artificial, sobrenatural, puesto que han sido necesarios, en todas las épocas y en todas las naciones, dioses y profetas para enseñarla a la humanidad animalizada (...) El bien es siempre producto de un arte. Todo lo que digo de la naturaleza como mala consejera en materia de moral, y de la razón como verdadera redentora y reformadora, puede ser trasladado al orden de lo bello.”<sup>33</sup> Esto le aproxima igualmente a la postura académica francesa del "perfeccionamiento de la Naturaleza a través del arte" y le opone frontalmente tanto a Rousseau (defensor del "buen salvaje") como, en menor medida, a la "belleza modélica" de origen natural que para Alberti surgía de una selección casi estadística de lo observado en el entorno;<sup>34</sup> pero tampoco cabe duda de que puede verse aquí la fuerte impronta de la sociedad urbana e industrial, hábitat histórico de la burguesía y que tanto peso va a tener en la conformación del término "moderno," tanto en su sentido estético como en el social.

Con sus teorías, el crítico francés priva de su carácter originario al término "moderno", pues ahora la modernidad es un hecho cultural con rasgos propios y casi ajeno a su marco cronológico. Al hacerlo rompe la dicotomía moderno-antiguo, y para justificar la pervivencia del interés hacia los clásicos (como ya replicábamos a Stendhal) afirma que lo que ha perdurado del arte antiguo son sus rasgos "modernos", una serie de aspectos aislados que conectan con nuestra sensibilidad y que en su día pudieron ser considerados parte de la modernidad de la época. Pero por lo demás, ese carácter de aislamiento ensimismado de la "modernidad" hacia cada momento histórico es el que dificulta, cuando no imposibilita, el aprendizaje a partir de la historia, del pasado y de cualquier forma de tradición. Paul de Man explica mejor esta idea al oponer la historia (entendida como memoria congelada del pasado, como un elemento anquilosado) a la modernidad (entendida como principio vital, generador de cambio y fugacidad).

Las llamadas a la imaginación (opuesta al realismo), a la novedad (el artista moderno debe tomar en consideración todo lo que el arte antiguo ha desdeñado u omitido) y al genio voluntario y consciente, cuyas obras pueden compararse a la configuración de una máquina eficazmente construida, completan el cuadro de la modernidad según Baudelaire, expuesto aquí someramente.

Al margen de las múltiples contradicciones del escritor parisino, fruto muchas veces de manías personales que nunca se molestó en ocultar, Calinescu recalca el que será el núcleo de la contradicción fundamental de la modernidad en la obra del autor francés, contradicción que ya apuntábamos al hablar de Stendhal: la oposición frontal entre la modernidad social y la estética, que va a asumir diferentes formas según el movimiento y el momento concreto. Para muchos modernos no se trataba de negar el valor de la técnica o de la ciencia, ni el de los progresos científicos, sino de criticar la progresiva degradación y embrutecimiento de las clases medias, la mediocridad de su gusto, y la vulgaridad de su utilitarismo. Como ya proponía Stendhal, el artista moderno se enfrenta a la paradoja de crear obras de calidad adaptadas al gusto de su tiempo, antes de que "su tiempo" esté preparado para asumirlas, y no le es extraño encontrar simultáneamente en un mismo individuo actitudes de carácter progresista en lo estético, combinadas con otras marcadamente elitistas, e incluso reaccionarias, en lo político o ideológico.

---

<sup>33</sup> Baudelaire, 122.

<sup>34</sup> Portoghessi, 38 y ss.

Para intentar clarificar esta diferenciación, Spender denominó "contemporáneos" a los autores o pensadores herederos de la tradición racional ilustrada, progresistas y enmarcados en las corrientes de la modernidad "social", sin que por ello sean necesariamente acrílicos con ella: Ruskin, Morris, Wells, B. Shaw, Carlyle; estos contemporáneos poseen un "yo" voltaireano, activo, racional, que se implica en la realidad, previo análisis, para alterarla. Los "modernos" propiamente dichos, en cambio, se hallarían más próximos al modelo de Stendhal o Baudelaire: enfrentados al mundo moderno en su conjunto, lo rechazan de lleno, en su totalidad, pero lo hacen partiendo de un "yo" pasivo, receptor, que observa con mayor interés el efecto del medio sobre su personalidad que el de ésta sobre aquél, y aquí quedarían englobados Joyce, Kafka o Proust, por citar algunos. Esta última consideración sobre el "yo" deberemos tenerla muy presente sobre todo a la hora de hablar de la posmodernidad, pues ya veremos que algunos autores llamarían "modernos" a los "contemporáneos" de Spender, y "posmodernos" a los "modernos" (de hecho la mayor parte de las diferencias entre la modernidad y la posmodernidad parecen más supuestas que reales y obedecen más a diferencias nominalistas que a una discrepancia en los contenidos a definir).

Una vez repasado el sentido del término "moderno" para la crítica francesa, nos quedaría dar una última definición (no la última posible, desde luego) y tal vez una de las más consistentes. Consistente, porque con ella su autor define y explica muchos de los problemas y paradojas que quedaban irresueltos en los párrafos anteriores. Nos referimos a la que da Ortega y Gasset en su ensayo "El tema de nuestro tiempo". Para él, la sensibilidad específicamente "moderna" se caracteriza por:

"Susplicia y desdén hacia todo lo espontáneo e inmediato. Entusiasmo por toda construcción racional. Al hombre cartesiano, "moderno", le será antipático el pasado, porque en él no se hicieron las cosas *more geometrico*. Así, las instituciones (...) tradicionales le parecerán torpes e injustas. Frente a ellas cree haber descubierto un orden social definitivo, obtenido deductivamente por medio de la razón pura."<sup>35</sup>

Este entusiasmo por la razón pura nos permite explicar fenómenos tan aparentemente dispares como la búsqueda de normas objetivas para la creación artística a las que se consagró buena parte de la crítica académica, y el desarrollo y pujanza de muchas de las tendencias informalistas en el arte de vanguardia. El desdén hacia todo aquello que no cabe en los rígidos esquemas creados por el racionalismo serviría tanto para explicar el exagerado horror de Baudelaire hacia "lo natural" como para arrojar luz sobre la postura de rechazo hacia las imperfecciones de la historia y de la tradición que mantienen buena parte de las vanguardias, e incluso de movimientos enmarcados en una modernidad menos agresiva. Ortega señala además a la principal de las causas que provoca esa escisión en el seno de la modernidad intuida ya en los trabajos de Stendhal: la fe ciega en la capacidad analítica y normativa de la razón abstracta, el racionalismo propiamente dicho,<sup>36</sup> que este autor consideraba una suerte de "Cristianismo sin Dios".<sup>37</sup> Lo que en un principio apareció como una herramienta de análisis, estudio y categorización de la realidad sensible no tardó en transformarse para muchos en un sustituto de ésta y en un imperativo absoluto.

---

<sup>35</sup> Ortega, 1923, 43.

<sup>36</sup> Debemos diferenciar entre la capacidad de raciocinio convencional o "razón práctica", también llamada "razón vital", y esta fe absoluta en las capacidades de la razón que es la que da origen al "racionalismo". En cierto modo los *racionalistas* de Ortega vendrían a ser los *modernos* de Spender, y los partidarios de la razón práctica los *contemporáneos*. No obstante esta equivalencia simplifica en exceso ambas clasificaciones, pues en ellas se parte de premisas bien distintas y en ocasiones discrepantes.

<sup>37</sup> Calinescu, 193.



De ahí el rechazo a un pasado imperfecto e inadecuado, incapaz de encajar en el marco racionalista y el menosprecio hacia una tradición que, también imperfecta, no sirve al artista como modelo ni referente. La renuncia a la tradición, como herencia de un pasado colectivo, deja al artista a un tiempo sólo y ante un estado de permanente inmediatez de su experiencia. Muchos de los problemas generados por la mentalidad racionalista que denuncia el filósofo español están en la base de la crisis que analizaremos en el estudio de los términos siguientes.

Queda pendiente, antes de la recapitulación, el tema de la dicotomía "modernidad-modernismo". En algunos diccionarios aún se define el modernismo como "la afición desmedida a lo moderno", pero se acepta su empleo para definir a un movimiento artístico, y más específicamente literario, que va a tener sus orígenes en Hispanoamérica pero que más adelante va a extenderse a otros países, adoptando nombres y peculiaridades propias en cada caso ("modern style", "art déco", "estilo internacional", etc.) El primer uso conocido de "modernismo" aparece en el siglo XVIII, al parecer de la mano de Jonathan Swift, que lo emplea con tintes peyorativos para definir las veleidades creativas de algunos autores de la época (no olvidemos que el sufijo "ismo" denota adhesión dogmática a una causa). Hacia 1890, Rubén Darío retoma el término, ahora vindicativamente, para definir a un amplio movimiento de renovación estética en América Latina que, influido por las nuevas corrientes originarias de Francia, va a plantear sus señas de identidad frente a la metrópoli, en este caso España.

Mientras que la crítica anglosajona utiliza indistintamente las palabras "modernidad" y "modernismo" (o bien considera a este último como la plasmación estética del primero), la crítica hispana va a dar al modernismo un sentido más específico, al referirse al movimiento literario ya descrito, o bien a las tendencias de aire ornamental en artes plásticas que en Francia se engloban bajo el calificativo "Art Nouveau". Naturalmente, hay excepciones: así, Onís, que considera al modernismo al estilo de la crítica anglosajona, y cita a Octavio Paz cuando lo denomina como una "tradición contra sí misma",<sup>38</sup> si bien se desmarca de los anteriores cuando considera el posmodernismo como la faceta conservadora, "institucionalizada" del anterior, y el "ultraísmo" como la enseña de las nuevas tendencias. Ni que decir tiene que Onís emplea una terminología que, si bien resulta muy bien planteada, carece del consenso necesario en su uso y no parece haberse impuesto. Por tanto parece más útil, si bien no más acertada, la alternativa de Salinas al restringir el uso de "modernismo" y ceñirlo a una época y a unos autores concretos que, pese a sus intentos de lo contrario, poseen, a años vista, los suficientes rasgos comunes para englobarlos dentro del mismo movimiento. En este sentido, cuando utilicemos el término "modernismo", lo haremos según el criterio ortodoxo en el ámbito hispanoparlante, debiendo quedar claramente diferenciado de cualquier uso de la palabra "modernidad".

---

<sup>38</sup> Aunque éste se autodefina como un estilo caracterizado por la ausencia de estilo, es decir, en el que cada autor crea su propio estilo y se adecua a las exigencias de la época. Calinescu, 84 y ss. Onís y sus interlocutores centraron su debate en el aspecto literario del modernismo, antes que en sus manifestaciones en el ámbito de las artes plásticas y que en comparación presentaron un cariz rupturista muy atenuado, entrando a formar parte del lenguaje estético convencional sin dificultades.

### 1.2.3: Vanguardia:

**Vanguardia:** (del francés "Avant garde"): S. Fuerza de un ejército que se adelanta a las demás / Parte de una fuerza armada que va por delante del cuerpo principal.

**Vanguardismo:** m. Nombre con el que se designa el movimiento artístico o literario que intenta hallar nuevas formas de expresión estética fuera de los cánones tradicionales.

Aunque la modernidad resulte un tema difícil de definir y clarificar, no sería oportuno entrar en su apreciación definitiva sin haber tocado previamente un término al que está íntimamente vinculada y con el que, muchas veces, se confunde: el de la vanguardia. Existe bastante consenso entre la crítica a la hora de englobar bajo esta etiqueta a los movimientos estéticos de finales del XIX y primera mitad del XX, caracterizados por un común rechazo a los principios de autoridad y tradición, pudiendo acotar aún más su alcance cronológico, al ubicar su momento de mayor auge en el periodo de entreguerras: "Las vanguardias, en el ámbito de las artes plásticas -el cual a principios de siglo es motor respecto a otros ámbitos artísticos y culturales- son el conjunto de tendencias que surgen mayoritariamente en Europa desde principios del s.XX hasta la II Guerra Mundial".<sup>39</sup>

Siguiendo la recopilación de Calinescu, el término vanguardia tiene su origen en la Francia medieval, y aunque Gabriel Desiré Laverdant, y Pasquier, ya lo emplean con sentido estético en el siglo XVI, antes del comienzo de la "Querelle", no puede hablarse aún de un movimiento articulado y consciente de su naturaleza. Sin embargo, ya entonces "vanguardia" tenía connotaciones claramente beligerantes. Estas se acentuarían a lo largo del XIX, sobre todo cuando autores como Saint Simón, uno de los principales socialistas utópicos, sitúa a los artistas al frente de una élite avanzada al resto de la sociedad y que tendría una función "preparatoria" del advenimiento de un nuevo orden humano en el que, paradójicamente, no habría lugar para las élites al quedar éstas integradas en el conjunto del tejido social.

Partiendo de otro autor, Kandinsky, y de su famoso ensayo "Sobre lo espiritual en el arte", Ferry concreta más las propuestas de la vanguardia,<sup>40</sup> estructurando ésta en torno a tres ejes: uno, el *elitista* (el más ceñido al sentido original del término, tal y como lo concebía S. Simón). El segundo, *historicista* (la oposición a la tradición y el sentido de un tiempo progresivo como justificación de esta apreciación). Y el tercero, que podemos considerar el *hiperindividualista* (partiendo de las tesis sobre la subjetividad de Kant ("Sobre lo Bello y lo Sublime", "Crítica del juicio"), o de las ideas acerca del individualismo de Nietzsche,<sup>41</sup> acentuando el carácter introspectivo y de búsqueda interior del arte de vanguardia).

No obstante, la misma dicotomía existente en el caso del arte moderno se puede hallar en la vanguardia. Por un lado, la vanguardia pedagógica y sometida a los dictados

---

<sup>39</sup> Mauri, 15.

<sup>40</sup> Mauri, 92.

<sup>41</sup> El hiperindividualismo podría rastrearse en toda su obra, pero también es cierto que en su crítica al "cogito ergo sum" de Descartes y en sus apreciaciones sobre los condicionantes de la conducta humana el filósofo alemán matiza y supera buena parte de esta perspectiva. Nietzsche, 2000.

políticos (S. Simón, Lenin), que podríamos comparar con la modernidad “positiva” bajo dos vertientes: conservadora en tanto que "oficial, institucionalizada y vinculada a las estructuras de poder propias del sistema dominante"; o bien revolucionaria en tanto esgrime los argumentos de la propia modernidad para plantear una contestación organizada al poder establecido, pero buscando a su vez su propia institucionalización. Y por otro lado una vanguardia mucho más independiente, más libre y autónoma (en la línea de abierta por el *Sturm und Drang*, Hamann, Shelley y buena parte de los románticos), que podríamos equiparar a las facetas más contestatarias de la modernidad, y que aunque comparte con la anterior los dos primeros ejes mencionados por Ferry, remarca sobre todo el tercero, al que despoja de cualquier vínculo con la colectividad social. El carácter radical, beligerante e intransigente de las vanguardias, su rechazo visceral a las tesis del oponente, las ubican en una posición especial en el seno de la modernidad, si pensamos que en ésta aún puede hablarse de cierto grado tolerancia y mesura en sus críticas, y de una perspectiva más constructiva y comprensiva (este rasgo de tolerancia en la modernidad es negado por varios teóricos, que lo consideran en todo caso propio de la posmodernidad): "La exagerada importancia del elemento negativo en los actuales programas de diversas vanguardias artísticas muestran que únicamente están comprometidas con un nihilismo universal, cuya consecuencia inevitable es la autodestrucción (...) La vanguardia es más radical que la modernidad en todos sus aspectos. Menos tolerante y flexible con los matices, (...) más dogmática, tanto en el sentido de la autoafirmación como (...) en el de la autodestrucción. [Toma los elementos] de la tradición moderna, pero (...) los frustra, los exagera y los coloca en los contextos más inesperados".<sup>42</sup>

Para otros, como Huyssen, la vanguardia se va a levantar contra lo que la crítica anglosajona entiende por modernismo, es decir, el ideal de modernidad que definíamos al citar a las escuelas sociológicas alemanas (el desarrollo social basado en el sistema mercantilista capitalista, burgués y fuertemente tecnificado, etc.). En otras palabras, la dicotomía que Spender establecía entre contemporáneos y modernos, lo sería aquí entre modernistas y vanguardistas, si bien sólo se considerarían los aspectos negativos o peyorativos de los primeros.

Como puede verse, se trata casi siempre de enfrentar dos maneras diferentes de entender la modernidad, pero calificando a cada una de ellas con términos diversos según el caso. Hassan, por ejemplo, ve en la vanguardia una parodia más o menos grosera de la modernidad,<sup>43</sup> lo cual implica por un lado una concesión de importancia al objeto parodiado, y por otro un cierto nivel de identificación con éste, hasta el extremo de poder darse una cierta confusión entre el referente y su réplica.

Donde puede decirse que aparece otro elemento definitorio propio de la vanguardia es en su negación del individuo, (lo que a primera vista parece contradecir las tesis de Ferry sobre el hiperindividualismo expuestas unos párrafos antes) tal como se entendía a éste a partir de la filosofía humanista, es decir, como ente libre e independiente con plena autoconciencia y motor del proceso de progreso general. Engels lo reducirá al papel de “máquina que pone en marcha la Historia”,<sup>44</sup> y Althusser partirá de la tesis marxista sobre la lucha de clases para reforzar esta “muerte del hombre”, continuación inevitable de la “muerte de Dios” pregonada por Nietzsche. No se trata de discutir aquí la oportunidad o no del enfoque que se da al trabajo de Marx o al de Nietzsche (la extensión y densidad de la

---

<sup>42</sup> Calinescu, 100.

<sup>43</sup> Calinescu, 139.

<sup>44</sup> Calinescu, 128.

obra del primero, y la naturaleza asistémica de la exposición de las tesis del segundo les convierten en dos de los autores más profusa y erróneamente citados del siglo XIX), pero es necesario recalcar que este supuesto elemento diferenciador parece una reelaboración de la distinción “moderno-contemporáneo” hecha por Spender: la muerte del hombre (es decir del concepto, de la abstracción creada como arma ideológica por la burguesía) y la “deshumanización” que ello supone, nos aproximan a esos “sujetos pasivos” (los modernos) que aparecen como incapaces de operar sobre el medio, de influir en la marcha de las cosas. Bien es cierto que hay una diferencia de matices, pues el sujeto moderno de Spender, aunque pasivo, sigue conservando su individualidad, en oposición a la impersonalidad que Althusser ve en las masas, que aparecen como mero motor involuntario del proceso histórico desde su peculiar enfoque de la óptica marxista.<sup>45</sup>

De todo ello podría concluirse que, a diferencia del "modernismo" (del concepto que de él tiene la crítica anglosajona) entendido como "tradición antitradicional", la vanguardia se diferencia claramente en su carácter de "antitradición no tradicional", es decir, en su radicalización de las posturas modernas y en su negativa a perpetuarse o acomodarse tal como han hecho muchos movimientos modernos. Sin embargo, y pese a su carácter pretendidamente no tradicional, Baudelaire vertió la siguiente acusación contra la vanguardia:

"Ces habitudes de métaphores militaires dénotent les esprits, non pas militants, mais faits pour la discipline, c'est-à-dire por la conformité; des esprits nés domestiques, des esprits belges, qui en peuvent penser qu'en société".<sup>46</sup>

En otras palabras, pese a su carácter "antitradicional", Baudelaire denuncia el peligro de que la radicalización de las tesis modernas bajo la etiqueta de la vanguardia desemboque inevitablemente en una dogmatización y por tanto posterior estancamiento de las mismas, con la consiguiente pérdida de su carácter de revulsivo y su conversión en ejemplo de aquello contra lo que se alzaron inicialmente: el más puro conformismo.

En suma, ¿cómo quedaría resuelto el tema de la definición de cara a nuestra tesis? En el caso de la modernidad, y sin olvidar que tampoco puede darse un visto bueno definitivo hasta haber liquidado el tema de la posmodernidad, al margen de las valoraciones de los diferentes autores lo único que parece moderadamente claro es un núcleo de conceptos sobre el particular que parecen perfectamente aceptables. Tal vez el mayor problema sea el de la terminología propiamente dicha, donde no parece existir consenso:

---

<sup>45</sup> La costumbre de sacar fuera de contexto principios de la filosofía de Nietzsche o elementos de la doctrina marxista se halla tan arraigada entre la intelectualidad del siglo XX que podría dar lugar a un voluminoso estudio por derecho propio. No vamos a insistir sobre el particular, pero dejemos que en este caso hable por sí mismo uno de los aludidos: "El reflejo religioso del mundo real solo puede desaparecer, en general, cuando las relaciones de la vida práctica cotidiana representen, día a día, *para los hombres, relaciones claramente racionales entre sí y con la naturaleza*. La figura del proceso social de la vida (...) se arranca su velo místico de niebla tan sólo cuando, en calidad de producto *de hombres libremente socializados, se halla bajo su control consciente y sistemático*" (K. Marx, 112, la cursiva es nuestra). Podrían citarse muchos más ejemplos de ambos autores para desmentir las teorías aventuradas en su nombre. En este caso concreto, Althusser y sus afines han forzado su interpretación en exceso. Como mucho se puede hablar de una negación de los principios del individualismo burgués que aísla al sujeto del entorno, pero no de una "muerte del hombre" en el sentido más amplio que podríamos dar a tal expresión.

<sup>46</sup> "La costumbre de las metáforas militares revela a los espíritus, no sólo militantes, sino hechos para la disciplina, es decir, para la conformidad; a los espíritus domésticos, a los espíritus belgas, que no pueden pensar más que en sociedad". Citado en Calinescu, 114.

**Modernismo:** Pese a la opción anglosajona, el término Modernismo quedará adscrito a su uso como definidor de un movimiento artístico muy concreto, sobre cuyas particularidades ya hablamos en líneas precedentes, de manera que aquí nos mantendríamos más próximos a la crítica hispana; no obstante no es descartable el uso de "modernismo" (sin mayúscula) para referirnos a aspectos de adhesión extrema a los principios de la Modernidad, no en un sentido de radicalismo al estilo vanguardista, sino de entusiasmo (e incluso de cierto fanatismo ingenuo) en la aceptación de sus postulados, muy en la línea de algunos de los excesos que Baudelaire denunciaba en párrafos precedentes. En este sentido, "modernismo" podría tener, incluso, un carácter peyorativo, al suponer ciertos visos de irracionalidad e inconsciencia en la asunción de un movimiento que, precisamente, en la mayoría de sus manifestaciones defiende la racionalidad y autoconciencia de su carácter. El modernismo sería la Modernidad reducida a "moda".

**Modernidad:** Aunque A. Mauri, en su tesis sobre el particular<sup>47</sup> sigue la terminología anglosajona y utiliza el término modernidad para definir el entorno social y económico nacido de la Revolución Industrial, y el término modernismo para estudiar los movimientos estético-artísticos que van a surgir en el seno de aquella, en el presente caso, como se explicaba en el apartado anterior, el término modernismo (con o sin mayúscula) va a tener acepciones muy distintas. Por Modernidad, con mayúscula, entenderemos el conjunto de transformaciones, de diversa índole, que van a producirse (sobre todo en el seno de la sociedad occidental) fundamentalmente en el siglo XIX, dentro del contexto al que aludíamos al citar a la escuela sociológica alemana (es decir, que hasta aquí coincidiríamos con la crítica anglosajona).

En cuanto a los movimientos estéticos y artísticos surgidos en el seno de la Modernidad, nos referiremos a ellos como "modernidad estética" o "artística", o bien sencillamente como "modernidad" (con minúscula). Este término se referirá a los movimientos comprometidos (críticamente o no) con la Modernidad, siguiendo las directrices enumeradas por Stendhal y Baudelaire, que más tarde ampliarían otros autores.

**Contemporáneo:** Partiendo parcialmente de las tesis de Spender, englobaría, además de a los modernos, a los movimientos estético-artísticos coetáneos de éstos, pero que no mantienen vínculos aparentes con la idea de modernidad o con los principales de sus postulados. Naturalmente, estarán inscritos dentro de la Modernidad de manera inevitable por los condicionamientos a los que el arte se ve sometido desde el contexto social, con el que mantiene una dialéctica de influencia recíproca, pero en la que es siempre más receptor que emisor de la misma. Sin embargo, y aquí nos alejaríamos de Spender, "contemporáneo" (dado su carácter general) podrá incluir también a los modernos o a los vanguardistas, indicándose lo contrario mediante la oportuna aclaración cuando sea pertinente.

**Vanguardia:** Cuando hablemos de "Vanguardia histórica" nos referiremos a la que la crítica generalmente como tal, es decir, al conjunto de movimientos artísticos *antitradicionales* que germinan en Europa desde principios del siglo XX hasta la Segunda Guerra Mundial. Curiosamente, de seguir una de las definiciones "de diccionario" (y más concretamente la que consta bajo el epígrafe de "Vanguardismo") que consta en la entrada del vocablo, "vanguardia" sería un término "flotante", que designaría las tendencias de ruptura artística en un momento dado para pasar a designar otras nuevas una vez las

---

<sup>47</sup> Mauri, 50.

anteriores se hubieran “tradicionalizado”, o mejor dicho, institucionalizado. Este aspecto resulta bastante útil, pues permite flexibilizar el uso de "vanguardia" de un modo bastante conveniente: podemos hablar de la "vanguardia" de una época determinada, definiendo con ello a aquéllos movimientos que aunque ya no resulten rompedores sí lo fueron en su época. Así, cuando hablemos de "vanguardia" sin ceñirnos a la histórica, nos referiremos a aquellos movimientos más radicales e innovadores en sus planteamientos en un momento dado: del mismo modo que podríamos hablar del dadaísmo como un movimiento de vanguardia de la época de entreguerras, el expresionismo abstracto pasaría a ser la vanguardia de los años 50, aunque sus criterios puedan ser muy diferentes a los del caso anterior.

Tras esta primera definición pasaremos a la del que sin duda es el término más polémico de los estudiados, el de posmodernidad. Y si hablamos de "primera definición" es precisamente porque de nuestras conclusiones sobre lo posmoderno pueden derivar nuevas concepciones acerca de los vocablos anteriores.

#### 1.2.4: Posmodernidad:

**Posmodernidad:** tendencia cultural de finales del siglo XX caracterizada por la preocupación por la forma y la falta de compromiso político y social / Postmodernidad.

**Pos:** preposición inseparable que significa detrás o después de/ Se emplea como adverbio en el modo adverbial "en pos".

**Moderno:** Ver apartado 1.2.2.

Si tuviéramos que referirnos a su aspecto puramente semántico, el término posmoderno ("posterior a lo reciente") sería un absurdo, a no ser que como tal entendiéramos el presente más inmediato, lo cual seguiría invalidando su capacidad para definir un hecho artístico más o menos amplio y de cierta perdurabilidad. Por tanto, debemos dar por sentado que "modernidad" se toma aquí en la acepción sociológica ya definida en el epígrafe 1.3.2, dejando en segundo plano su significado cronológico. Aclarado este aspecto, la propia lógica interna de la construcción nos da una idea muy clara del carácter que posee: prescindiendo de su sentido temporal, el prefijo pos- denota, al igual que, por ejemplo, anti-, una estrecha relación con el término que le sucede. Pero es que naturalmente que esta relación no es recíproca, sino de dependencia: es decir, que la modernidad pudo existir perfectamente sin la posmodernidad, pero ésta necesita inevitablemente de aquélla, puesto que se construye sobre el supuesto de su existencia y, en ocasiones, de su extinción, del mismo modo que lo moderno hubiera sido un movimiento imposible sin una tradición clásica a la que oponerse, o a la que "mejorar" en un proceso de progreso acumulativo según el autor que citemos en cada caso. Que a veces ese referente sea construido *a posteriori* para justificar al recién llegado es algo irrelevante en este caso, pues como veíamos en el apartado anterior, el término modernidad ya estaba totalmente asumido por la cultura occidental y era de uso general en el momento en el que apareció su "sucesor".

Es cierto que la definición completa es mucho más útil para concretar la naturaleza del movimiento, pero también resulta algo ambigua en su alcance. Al fin y al cabo, tendencias puramente formalistas y sin otras preocupaciones que las estrictamente estéticas han existido desde que a las artes se les ha asignado una función decorativa, y es obvio que la referencia a la modernidad requiere alguna aclaración. De hecho, la descripción que el diccionario nos da de la posmodernidad a buen seguro que no sería aceptada por varios de los autores que iremos citando en el presente apartado.

Volviendo al párrafo inicial, el problema de la posmodernidad es que, asumida su dependencia de la modernidad, se ha construido sobre ésta, es decir, sobre un terreno demasiado complejo, variado e incluso contradictorio como para que su definición pueda resultar estable o coherente: mientras que algunos autores niegan la existencia de la posmodernidad como una situación socio-cultural diferenciada, otros la consideran o como una etapa final de decadencia de la modernidad, o como una renovación de ésta, o como un movimiento de reemplazo de dicha modernidad. Mientras que para algunos es de carácter marcadamente conservador, claudicante o incluso retrógrado, para otros retoma y actualiza el nihilismo crítico de la vanguardia o lo transmuta en un progresismo conciliador y pluralista. Y por último, mientras que en una disciplina concreta adquiere un significado, en otra toma connotaciones radicalmente distintas: no es lo mismo la posmodernidad literaria que la plástica o la arquitectónica. En otras palabras, "posmodernidad" aparece los

más de los casos como un cajón de sastre dentro del cual diversos autores han pretendido aglutinar, con mayor o menor acierto, toda una serie de características que pretenden acotar un terreno aún vago e indefinible pero que no parecen tener otro sentido que el de renovar una modernidad, aparentemente agotada, para ofrecernos un producto remozado cuya "novedad" (y ahí radica la disimulada alianza con la modernidad) estriba en negar a su predecesor. En este sentido el análisis del texto de Calinescu sobre el que se ha vertebrado el estudio de este apartado parece especialmente esclarecedor pues, como veremos a continuación, manifiesta con sus opiniones, probablemente de manera inconsciente, la defensa de la postura que en teoría ataca.

Desde el punto de vista de la historia del término, "El epíteto "posmoderno" lo acuñó aparentemente el profeta historiador, Arnold J. Toynbee, al principio de los cincuenta (...). La civilización occidental había entrado en una fase de transición durante el último cuarto del siglo XIX. Esta (...) mutación [suponía] un alejamiento dramático de las tradiciones de la Edad Moderna de la historia de Occidente. En el último volumen de su "Study of History" (VIII-XII, publicado desde 1954) eligió llamar a este periodo de inquietud social, guerras mundiales y revoluciones, la "Edad posmoderna".<sup>48</sup> Este autor distinguía entre la *Primera Edad Moderna* (principios del Renacimiento), la *Edad Moderna* (Renacimiento pleno), *Tardía Edad Moderna* (siglos XVII y XVIII), *Crisis de la Conciencia Europea e Ilustración* (hasta bien entrado el siglo XIX) y finalmente la *Edad Posmoderna* (séptima y octava décadas del siglo XIX).

Toynbee ya había utilizado el término posmodernidad por primera vez hacia 1946 (antes por tanto de la publicación de la obra que comenzaría a popularizarlo) año en el que el norteamericano Randall Jarrell lo aplicaba a la "nueva poesía" de su país, posiblemente sin conocer el trabajo del primero. A partir de 1948, John Berryman o Charles Olson seguirían los pasos de Jarrell y contribuirían a extender el uso de este vocablo en el ámbito anglosajón, con lo que puede verse que sus raíces fueron eminentemente literarias en lo que a las artes se refiere.<sup>49</sup>

A pesar de todos estos antecedentes, parece que hasta la década de los sesenta la posmodernidad no acabó por imponerse como un término popular, al menos en los Estados Unidos:

"La modernidad demoníaca [sic] había muerto y su funeral era el momento de salvaje celebración. El modesto prefijo "pos" devino de la noche a la mañana en un modificador altamente honorífico del lema de la liberación (...) todo lo que valía la pena comenzaba en "pos": posmoderno, poshistórico, poshumano, etc. En los años sesenta el destino de la posmodernidad parecía indisolublemente unido al de la contracultura, con sus numerosas, a menudo contradictorias, contracorrientes de anarquismo, paradojidad y una "nueva gnosis" (...) Durante los más calmados setenta y ochenta (...) el posmodernismo llegó a ser un término más plausible en crítica literaria y crítica de arte, y sobre todo en la crítica de la arquitectura".<sup>50</sup>

A partir de aquí, la "posmodernidad", tanto en su acepción filosófica y social más amplia como en la artística, se ha extendido fuera de los Estados Unidos y se ha popularizado también en Europa, aunque en este continente de manera más restringida y

---

<sup>48</sup> Calinescu, 135.

<sup>49</sup> Calinescu, 259.

<sup>50</sup> Calinescu, 260.



con ciertas reservas que incluso en la actualidad no acaban de diluirse. Eso no quiere decir que su uso sea unánime: autores como Jesús Ballesteros ("Posmodernidad: decadencia o resistencia", 1988) o Charles Jencks ("What's Postmodernity", 1986) prefieren hablar de modernismo tardío o "tardomodernidad", pues consideran que la posmodernidad no es sino una continuación de la modernidad, aunque cada uno de ellos aplique sus ideas a ámbitos diferentes (el primero a la plástica y el segundo a la arquitectura). Sea como sea, "tardomoderno" es un término que, a diferencia de "posmoderno", no ha logrado el nivel de consenso y uso suficiente como para entrar en el vocabulario crítico habitual.<sup>51</sup>

Una vez esbozada muy brevemente la historia del término, llega la tarea de definirlo, tarea un tanto difícil de resolver sin partir de las tesis de los propios posmodernos, así que para estructurar nuestro análisis vamos a partir de un párrafo de Matei Calinescu, especialmente relevante en este caso porque nos permite explotar la contradicción que encierra dentro del conjunto de su discurso, haciendo extensiva tal contradicción a otros autores afines:

“Como otras vanguardias, el modernismo arquitectónico había "unificado" artificialmente la tradición para justificar su propia actitud inexorablemente vengativa hacia ella.”<sup>52</sup>

No es solamente que en este párrafo Calinescu adúltere los hechos y tome la parte por el todo, achacando a la modernidad en su conjunto las características exclusivas de ciertas vanguardias englobadas en ella, sino que además comete para con la modernidad el mismo error que según él ésta cometió para con la tradición: la simplifica, la unifica y niega su pluralidad de ópticas y propuestas supeditando ésta a un hipotético carácter general y único que en nuestra opinión tergiversa abiertamente una realidad mucho más rica en matices. Como vamos a ver a continuación, todas y cada una de las definiciones que los diferentes autores dan de la posmodernidad pueden aplicarse perfectamente a la modernidad o a sus derivados vanguardistas y, si acaso, sólo puede apreciarse una diferencia "de carácter" o "de grado". Podemos aceptar que "la intensidad de un fenómeno también produce mutaciones",<sup>53</sup> pero tampoco en nuestro análisis se ha dado con un grado tal de "intensidad". De ser así podríamos afirmar, por ejemplo, que la clasificación de Velázquez o Vermeer como pintores barrocos es errónea porque sus estilos pictóricos son claramente discernibles incluso para el público lego. Y es que, tal y como afirma Featherstone, "A la hora de definir el posmodernismo en las artes, nos encontramos con que su definición incluye también muchos de estos rasgos [de la modernidad]".<sup>54</sup>

Para Calinescu, uno de los primeros elementos "diferenciadores" que separa un movimiento del otro lo enuncia Umberto Eco cuando "(...) subraya correctamente el lazo histórico entre el agotamiento de la vanguardia furiosamente tradicional y el nacimiento del deseo posmoderno de visitar el pasado".<sup>55</sup> ¿Por qué? Según Eco y algunos otros autores, aunque con los oportunos matices, porque la vanguardia, en su intención de crear algo absolutamente nuevo a base de destruir todo rastro del pasado, había llegado a un callejón sin salida en el que su nihilismo radical ya no podía seguir ofreciendo alternativas de renovación del lenguaje artístico. Scarpetta habla de una "muerte del arte" a la que ha

---

<sup>51</sup> Precisamente por esto A. Mauri, en su trabajo de tesis, acaba empleando el prefijo "pos", en lugar de "tardo", pese a considerar éste último como más acertado. Mauri, 1992.

<sup>52</sup> Calinescu, 274.

<sup>53</sup> A. Mauri, 177.

<sup>54</sup> Citado en Mauri, 57.

<sup>55</sup> Calinescu, 268.

llevado la vanguardia y sobre la que la posmodernidad intenta crear algo, en medio un entramado "*posapocalíptico*".<sup>56</sup> Tampoco podemos olvidar las conclusiones de Suzi Gablik en relación a esta "muerte" que da título a su ensayo más conocido, aunque la autora norteamericana considera que ha sido la excesiva mercantilización y banalización del fenómeno artístico la que lo ha reducido a una farsa publicitaria en manos de los mediadores.<sup>57</sup>

Hay dos problemas: el primero, que como veíamos la vanguardia no engloba a la modernidad en su conjunto, al contrario, es una porción de ésta, una exageración de algunos de sus rasgos o la manifestación de sus extremos más contestatarios (ver el apartado 1.3.3); y el segundo, derivado del anterior, que la selección de hechos realizada por Eco y aprobada por Calinescu nos parece ciertamente parcial, sacrificando buena parte de su rigor en aras del intento de apuntalar su teoría:

"La vanguardia destruye el pasado, lo desfigura: "Les demoiselles d'Avignon" constituyen un gesto típico de la vanguardia", dice Eco. Pero ¿no es cierto que el propio Picasso partió de una formación académica tradicional, o que recibió influencias del arte tradicional africano que son precisamente las que vuelca en la obra citada por el crítico italiano (al igual que los impresionistas y los posimpresionistas se vieron influidos por el estudio de la estampa tradicional japonesa)? ¿No revisó acaso "las Meninas" de Velázquez, adaptándolas a su particular estilo del momento y realizando diferentes versiones de las mismas? ¿No es esto una revisión, que no destrucción, del pasado, como lo es la apropiación del arte primitivo o infantil por parte de los expresionistas alemanes, o la reivindicación del arte medieval hecha por Morris (no vanguardista, pero sí moderno)? La revisión del pasado, aunque ocasionalmente surja de manera involuntaria, ha sido una constante en toda la historia del arte, y la modernidad estética no es una excepción más que en algunos casos: es cierto que los futuristas dijeron "abajo el Claro de Luna", pero ni todos los vanguardistas son futuristas ni todos los posmodernos "revisitan" el pasado pues, como muy acertadamente señalaba Jencks,<sup>58</sup> "el tardomodernismo [término que él emplea por posmodernismo] está aún comprometido con la tradición de lo nuevo, y no tiene esa compleja relación con el pasado (...)." Muchas veces podría hablarse más bien de una apropiación superficial y arbitraria de formas del arte pretérito que intenta enmascarar un agotamiento crónico o simplemente banalizar el hecho estético, pero esto nos haría entrar más aún en el terreno de la opinión alejándonos del núcleo del presente trabajo: baste decir que autores como Morris o Portoghesi, con sus discursos de recuperación erudita y profunda del pasado, son ante todo historicistas,<sup>59</sup> por encima de supuestas adscripciones a la modernidad (en el caso del primero) o a la posmodernidad (en el del segundo), adscripciones secundarias al margen de su posible validez o carencia de ella.

Además Eco hace una pequeña "trampa" filosófica al rechazar la definición cronológica de posmodernidad y aproximarla a una categoría ideal semejante a lo que Riegl dio en llamar "*Kunstwollen*":<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> Calinescu, 270. La cursiva es nuestra.

<sup>57</sup> Gablik, 1987.

<sup>58</sup> Mauri, 172.

<sup>59</sup> Por historicismo entendemos de que el conocimiento de un fenómeno determinado sólo es posible mediante el estudio de su desarrollo. En absoluto pretendemos darle a este término los tintes peyorativos que le asignan autores de la escuela liberal como Karl Popper, al imputar a los historicistas la fe en "fuerzas" históricas autónomas de la acción humana y muchas veces determinantes de la misma. Karl Popper, *La miseria del historicismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1992.

<sup>60</sup> Calinescu, 268.

"Si en esto consiste el posmodernismo [ironía, juego metalingüístico, enunciación al cuadrado], se ve a las claras por qué Sterne o Rabelais eran posmodernos, por qué sin duda lo es Borges, por qué en un mismo artista pueden convivir, o sucederse a corta distancia, o alternar el momento moderno y el posmoderno".<sup>61</sup> Es decir, cada época tendría su propio posmodernismo.

Jürgen Oelkers refuta esta postura: "La Posmodernidad no puede retrotraerse arbitrariamente en la historia (Eco, 1983), pero tampoco es un "hecho" en el sentido de una época cultural totalmente nueva (Jameson, 1986), como si tal época fuese algo socialmente consistente, y no el mero resultado de una atribución".<sup>62</sup>

En efecto, parece que Eco se limite a desviarse de la clave de la cuestión al intentar convertir la Posmodernidad en una característica suprahistórica, del mismo modo que lo son para otros autores lo clásico y lo barroco, o lo apolíneo y lo dionisiaco (aunque Eco no confiere a su término un carácter tan marcadamente dialéctico). Ni que decir tiene que desde este punto de vista el vocablo Posmodernidad se revela como totalmente inapropiado en relación a lo que intenta definir: ¿cómo se puede llamar posmoderno a Rabelais, un poeta que vive entre los siglos XIV y XV, en el periodo en el que nace la Era Moderna y siglos antes de que lo haga la modernidad estética, una modernidad a la que se supone que debería suceder y con la que además guarda un vínculo (tal y como se decía al introducir este apartado)? ¿Cómo se puede "venir detrás" de un movimiento que en arte aún tardará más de doscientos años en tomar su acepción actual, aquélla contra la cual se erige, o de la cual *parte* (según cada autor) la propia posmodernidad? No se trata de negar que los autores enumerados por Eco tengan en común los rasgos descritos, pero de ser así podríamos decir de Rabelais que es un autor dotado de una notable vena irónica y que esto es lo que tiene en común con Sterne o Borges; en cambio, considerarlo "posmoderno" resulta cuando menos atrevido (o quién sabe, puede ser una de las sutiles ironías "posmodernas" de Eco).

Por otro lado el criterio de alternancia es también discutible, pues existirían autores que no serían ni modernos ni posmodernos, como los "clásicos" de Baudelaire, y debemos recalcar nuevamente el carácter de dependencia y sucesión de lo posmoderno hacia lo moderno. Con la dicotomía clásico-moderno, que aún y siendo también cuestionable parece más lógica y funcional, nos parece suficiente. Seguir el criterio de Eco añadiría un toque de confusión inútil, sobre todo por lo poco apropiado del término escogido.

Rechazado por tanto el concepto de posmodernidad entendida como "Kunstwollen", y considerando su visión del pasado como un elemento diferenciador del todo insuficiente, pasemos a analizar los siguientes puntos de distanciamiento respecto de la modernidad, empezando por el de la ironía (que ya citaba Eco), bien en un intento de evitar la mirada ingenua (Eco, Warhol y las tendencias Pop), bien con clara intención iconoclasta (Koons). A ambos sentidos se refiere Featherstone al hablar de: "La parodia, el pastiche, la ironía, el jugueteo y la celebración de la superficie sin profundidad de la cultura".<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Citado en Mauri, 63.

<sup>62</sup> Mauri, Op. Cit.

<sup>63</sup> Mauri, 58.

Featherstone acaba de definir, tal vez sin querer, muchos de los elementos característicos del Dadaísmo, es decir, uno de los movimientos de las vanguardias históricas, surgido en 1917, esto es, treinta y nueve años antes de que Toynbee o los nuevos poetas americanos hablaran por vez primera de posmodernidad. Es decir, que esta nueva "diferencia" puede verse también en muchas obras y corrientes de la modernidad y, más concretamente, de la vanguardia, y sin tener por qué quedarnos únicamente en el Dadaísmo: no olvidemos los gestos subversivos de Duchamp al introducir un urinario en una exposición o al pintarle bigotes a la Monalisa de Leonardo o, ya puestos a buscar antecedentes, las crudas parodias de la poesía épica que salpican las comedias que escribiera Aristófanes hace ya dos mil quinientos años y en las que no se salvan ni los grandes autores de su época ni los propios dioses olímpicos. Difícilmente iba el autor griego a ser posmoderno a siglos vista de que se acuñara el término modernidad en las lenguas romances.

De la misma manera, la "desaparición de la frontera entre arte y vida cotidiana" o de "la distinción jerárquica entre alta cultura y cultura popular", también eran defendidas por John Ruskin y William Morris en el siglo XIX, sin que por ello resulte plausible considerarlos posmodernos. Es más, en muchas culturas tales fronteras y distinciones jerárquicas ni siquiera existen, como tampoco han existido en amplios periodos históricos de la misma cultura occidental, caso de la Edad Media o de muchos pueblos primitivos.<sup>64</sup>

La "promiscuidad estilística que favorece el eclecticismo y la mezcla de códigos" serviría para definir, además de a la posmodernidad, a una buena parte del arte moderno, en el que no sólo se dieron casos de eclecticismo estilístico como los de Picasso o Matisse, por poner dos ejemplos obvios, sino que también comenzaron a saltar las barreras entre los diferentes lenguajes estéticos. Un ejemplo sería la invención del *collage* atribuida al propio Picasso y otro los *ready-made* de Duchamp, por no hablar de la idea del *Arte Total* que Wagner defendía en su concepción de la ópera como fusión de drama, programa ideológico, artes escénicas y música.

Si hablamos del "declive de la originalidad y el genio del productor artístico", volveríamos a la cruda ironía dadaísta o a la labor de algunos autores surrealistas que buscaban deliberadamente el azar o el afloramiento del subconsciente como elementos generadores del impulso artístico, intentando así prescindir del acto volitivo y, en la medida de lo posible, de la propia personalidad.<sup>65</sup> Si a esto sumamos que los conceptos de "originalidad" o "genio" no comenzaron a esbozarse hasta el Renacimiento y no ganarían un peso real en la práctica de las artes hasta el periodo romántico, el único elemento diferenciador que veríamos aquí sería el que pueda haber supuesto la primacía de ambos conceptos como lastre a superar por los artistas posteriores.

Por último, y en parte como consecuencia de la idea anterior, "la asunción de que el arte sólo puede ser repetición", al margen de su validez (tan discutible como en los casos previos), sería algo que nos llevaría al "kitsch", si bien aquí hay que reconocer al menos que aunque la cursilería o el mal gusto sean fenómenos característicos de la Modernidad industrial que produce obras de arte en serie, su inclusión en la modernidad estética no está

---

<sup>64</sup> Tendremos ocasión de comprobar cómo el trabajo de los primitivistas o de William Morris, entre otros, buscaba precisamente la superación de semejante dicotomía mediante el recurso a formas y usos pretéritos.

<sup>65</sup> Cirlot, 48 y 54.

tan clara.<sup>66</sup> Sobre este particular, Jencks cita a autores como Kenneth Frampton o Bruno Zevi, que precisamente tachan al posmodernismo de “represivo”, “Kitsch implacable (...) [comparable] al populismo nazi” o “pastiche (...) intento de copiar el clasicismo”.<sup>67</sup> Mauri argumenta en contra de estas acusaciones aduciendo que el contexto social en el que aparecen no es el mismo que el de sus referentes, pero aun suponiendo que éste marcara una diferencia suficiente, el hipotético contenido irónico justificador nos volvería a aproximar a movimientos insertos en la vanguardia que ya hemos descrito.

Por su parte, fuera ya de la lista de Featherstone, Baudrillard (1983) “remarca que las nuevas formas de tecnología e información tienen un papel central en el salto desde un orden social productivo a uno reproductivo en el cual las simulaciones y los modelos constituyen progresivamente el mundo, de modo que la distinción entre lo real y lo aparente queda borrada”. Pero Baudrillard parece olvidar que esta condición no es exclusiva de la posmodernidad y que puede hablarse de ella desde el preciso momento en el que hicieron su aparición fenómenos con un fuerte contenido simbólico o abstracto, tales como el animismo, la religión o la circulación monetaria, por citar sólo algunos casos. “El mundo como representación” no es algo nuevo: en este sentido es muy interesante remitirnos a la definición que Ortega daba del hombre moderno y de las características del racionalismo, a la descripción del carácter fetichista que asume la mercancía en las sociedades capitalistas, tal y como describe Marx en el libro I de “El Capital”, o a la exposición hecha por Panofsky del largo debate que el término “idea” ha suscitado en la crítica occidental a lo largo de más de dos mil años. La revolución tecnológica a la que tanto peso da Baudrillard se ha limitado a poner nuevos recursos al alcance de los creadores y beneficiarios de esas simulaciones, pero no ha creado en absoluto el principio de simulacro social.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> No se trata de afirmar que el mal gusto sea exclusivo de las sociedades industriales. Así, en época antigua Petronio afirmaba: “Desde aquella época no ha habido historiador que se aproximara a la perfección de Tucídides ni a la fama de Hipérides. No me podréis citar ni un verso de buen gusto. Esos abortos literarios se parecen a los insectos que nacen y mueren en un día. La misma suerte le ha cabido a la pintura desde que la audacia de los egipcios abrevió los procedimientos y reglas de arte tan sublime”. Petronio Arbiter, *El Satiricón*, página 30, Edicomunicación, Barcelona, 1994. O Vitrubio, 179: “...han prevalecido tanto semejantes novedades, por la estupidez de los censores, que van haciendo desconocer la belleza de las Artes”. El arte en serie ya existía en el siglo IV antes de Cristo, por ejemplo en el caso concreto de las tanagras griegas; y en la polémica que enfrentó en España a los académicos con los gremios se acusaba a estos últimos de rebajar la calidad de su trabajo para producir mucho y rápido, abaratando los costes. Bédat, 350. Pero sí es cierto que el *kitsch* es un fenómeno más común en aquellas sociedades en las que se llega a generalizar el acceso a ciertos bienes de consumo, como es el caso de la moderna sociedad capitalista.

<sup>67</sup> Citados en Mauri, 61.

<sup>68</sup> Sobre la palabra “representación” parece oportuno aclarar una serie de particulares:

“(...) la etimología de esta palabra castellana: según Joan Corominas remite a “ser”, vocablo que deriva del latín “esse”. Esta conexión con “esse” (ser) se desprende del hecho de que “representación” derive a su vez del participio de “prae-esse” (estar presente).

Luego, desde el punto de vista etimológico, la representación no tiene nada que ver con esa connotación propia de nuestra época, según la cual equivaldría a mentira, engaño o falsedad. Muy al contrario, aquí nos interesa reivindicar un sentido clásico del término, en la línea misma de su origen etimológico: se “es” porque se “representa” de donde se deduce que el sujeto humano existe como tal (como ser humano y no como simple animal) en tanto que es capaz de representar(se) a sí mismo, frente a los demás; o, lo que es igual, de estar junto a los otros, e inscrito en el lazo social.

Nada más humano, más importante para el lazo social que la representación (...) no entendida como engaño o simulacro, sino como artefacto (...) social, absolutamente imprescindible para el sostenimiento de una dignidad: la del ser humano.

(...) Podemos distinguir dos sentidos claramente diferenciados (y opuestos) en el concepto máscara/representación: el del significante “máscara” (...) como burla o engaño [propio de la modernidad]; y el que se encuentra en el significante latino “persona”, que remite a la realidad del ser social: somos en tanto

Si ni Featherstone, ni Eco, ni Baudrillard, ni Lyotard (muy en la línea del anterior), Ihab Hassan o Foucault parecen aportar elementos de peso que justifiquen la diferenciación, Jameson, en una línea aparte, llega a identificar la posmodernidad con el capitalismo tardío<sup>69</sup> al afirmar que el posmodernismo es la dominante o lógica cultural de este periodo histórico, marcado por "la producción, por máquinas, de aparatos electrónicos o de energía nuclear desde los años cuarenta del siglo XX" (E. Mandel, 1975). (...) Coincidiendo con el diagnóstico de Baudrillard, "tales máquinas son máquinas de reproducción más que de producción". El problema con Jameson estriba en su referencia a una posmodernidad global, más que estética (lo que la crítica anglosajona llamaría Posmodernismo) cosa que hace además ciñéndose a las tesis de Baudrillard, basada en unos postulados ambiguos y que no define una situación realmente novedosa, como ya explicamos anteriormente.

Al llegar a este punto, parece que si hay algo que puede funcionar como elemento aglutinador de las diferentes tesis sobre la posmodernidad es el rechazo de ésta a la modernidad, o por lo menos su interés en certificar la defunción de la misma:

"Ahora que casi habíamos olvidado la "muerte de Dios", en los círculos del posmodernismo se proclama la muerte de la Modernidad."<sup>70</sup>

"El término postmodernismo de uso tan frecuente en los últimos años, lleva en sí una indiscutible carga de ambigüedad. Se usa en numerosas disciplinas para definir una postura superadora de lo que se llamó también en términos muy generales modernismo."<sup>71</sup>

O bien:

"(...) la Modernidad no aparece como algo muerto, sino como algo en trance de cambiar de piel; la modernidad en transición hacia una nueva forma que hasta ahora no nos permite ver si se tratará de una Modernidad a la altura de sí misma o madurada allende sí misma, o de una sociedad técnico-informativa, cultural y políticamente regresiva".<sup>72</sup>

Como puede verse, incluso entre aquellos que aceptan la existencia de una posmodernidad no parece haber unicidad de opiniones, de igual manera que tampoco la hubo entre los partidarios de la modernidad, en el seno de la cual junto a posturas "continuistas" de la tradición coexistieron otras clara o aparentemente "rompedoras". Pero también, y precisamente por ello, puede verse que la posmodernidad sólo alcanza su plena autorrealización cuando simplifica, o logra simplificar, el complejo fenómeno de la modernidad reduciéndola a sólo algunos de sus principios, de manera que pueda apropiarse del resto sin rendir cuentas ni mostrar la obvia dependencia que la vincula a su predecesora. Algo muy similar a lo que ya hicieran con la tradición muchos partidarios de la propia modernidad.

En "Modernidad y Posmodernidad" Picó enmarca esta tentativa en el seno de un "juicio a la Razón" en el que se replantea la validez de ésta para dar respuestas y alternativas pero, como ya veíamos en el caso de los dadaístas o los surrealistas (e incluso

---

que personas; así, personalmente, se nos reconoce como integrantes de ese gigantesco artificio que es toda sociedad" (Luis M. Arias, 1996).

<sup>69</sup> Mauri, 55 y ss.

<sup>70</sup> Albretch Wellmer, citado en Picó, 1992, 130.

<sup>71</sup> Chueca Goitia, 97.

<sup>72</sup> A. Wellmer, citado en Picó, 1992, 130.

en los de Ortega, Freud o Nietzsche), este juicio no es nuevo. Como mucho puede decirse que una porción de la crítica (y decimos de la crítica porque resulta cuando menos significativo la escasez de opiniones de artistas a lo largo de esta investigación) parece haber fallado en contra de la razón asumiendo, de manera explícita o encubierta, una postura de lo que Lyotard define como "agotamiento".

Aceptando tal agotamiento, tal fin de la Historia<sup>73</sup> entendida como gran narración de progreso hacia un futuro utópico, Lyotard y otros teóricos aceptan una cierta clase de pluralidad, de diversidad; un discurso del "y/y" posmoderno (es decir, inclusivo o de aceptación de todas las posturas) contrapuesto al del "o/o" moderno (véase, elección de una postura dada frente a una cuestión, con la exclusión de las demás alternativas). Para ellos, éste último es un discurso totalizador, cerrado e imperativo en su afán de universalizar. No obstante, a este discurso plural se le podría interrogar sobre sus criterios de validez y aceptación, pues supone un cierto grado de contradicción. Por ejemplo, cuando Lyotard define la postura posmoderna con la frase: "Dejadnos jugar (...), y dejadnos jugar en paz", Wellmer se pregunta ¿a quién va dirigida tal frase?; ¿no supone la imposición de una postura exclusivista que no acepta injerencias externas en su lúdico mundo cerrado?; ¿quién habrá de atenerse a ella?<sup>74</sup> Desde muchas ópticas podría entenderse la frase de Lyotard como un imperativo de talante claramente elitista e incluso frívolo: se puede discrepar más que razonablemente con la reducción de toda actividad humana a un mero juego, y de hecho parece que el autor francés contradice su hipotético talante conciliador y tolerante al excluir tajantemente de su universo particular a los que no están dispuestos a entender la cultura en términos tan hedonistas. En resumen, parece que para poder responder a las preguntas formuladas por Wellmer los posmodernos inventan una imagen muy concreta del "enemigo", de la modernidad, una modernidad mutilada y a la que pueden oponerse en bloque tras eludir su naturaleza polifacética, con lo cual prueban que, después de todo, en este discurso del "todo vale" no hay lugar para determinadas opciones. En cualquier caso, se trata de una tolerancia decididamente arbitraria.<sup>75</sup>

Frente a esta postura se levantan opiniones a nuestro entender más rigurosas, como las de Ortega o Jürgen Habermas, que aunque parten de posiciones ideológicas enfrentadas coinciden al afirmar que en todo caso lo que ha fracasado ha sido cierto modelo de racionalismo. Precisamente un racionalismo "divisor", incompleto e instrumentalizado por intereses ajenos a las intenciones reales del proyecto de la Ilustración (véase la teoría del filósofo alemán sobre las "esferas autónomas" -ciencia, moralidad y arte-).<sup>76</sup> La prueba de que la posmodernidad se mantiene frente a la modernidad más por pose que por principios viene reforzada por afirmaciones como la de Castoriadis, citado por A. Wellmer (1988): "Nuestra época *exige* un *cambio* de sociedad. Este cambio, sin embargo, no puede realizarse sin una *autotrascendencia* de la razón" (la cursiva es nuestra). ¿No resulta esta

---

<sup>73</sup> El concepto de "Fin de la Historia" fue popularizado por Francis Fukuyama en 1992 y hoy podemos afirmar, a varios años vista, que su idea fue más bien poco afortunada. No es la primera vez que pensadores vinculados al conservadurismo político intentan enterrar el proceso histórico de manera prematura: Anna Calvera ya citaba casos similares en la época victoriana en su trabajo sobre W. Morris (también de 1992), y Marx ironizaba sobre el particular al criticar a los economistas de su época: "También ha habido una historia, pero ya no hay ninguna". Marx, 114. Como puede verse, ni siquiera este concepto es nuevo, pero contiene la suficiente dosis de provocación como para gozar de las simpatías de ciertos sectores del mundo de la cultura.

<sup>74</sup> Mauri, 55 y ss..

<sup>75</sup> No deja de resultar paradójica la energía con la que este discurso de la "tolerancia" se opone a ciertas posturas, como la de la susodicha modernidad. Salvo que lo entendamos como otro toque de "ironía posmoderna".

<sup>76</sup> Picó, 1992, 94.

frase enormemente familiar para cualquiera acostumbrado al pensamiento moderno, a ese pensamiento del cambio y (sólo a veces) de la razón que según algunos partidarios de la posmodernidad intenta imponerse a través de exigencias insoslayables? ¿No puede ser un nuevo intento de remozar la fachada de la Modernidad, dándole otro nombre, un último intento de romper eso que Gehlen llama "la *rutina* del cambio"?.<sup>77</sup>

Concluiremos este breve análisis con dos párrafos de Paolo Portoghessi basados en la obra de León Batista Alberti. Portoghessi es uno de los autores incluidos en la posmodernidad arquitectónica, y del que podríamos debatir algunas de sus ideas sobre la modernidad, pero que aquí nos interesa por el peso de opiniones que se oponen a las de muchos de sus compañeros de viaje (véase al propio Lyotard, o a Jameson y su concepto de "posmodernidad superficial", sin ir más lejos):

"A la posición de precario equilibrio entre la raíz ciudadana y pragmática de la cultura de Alberti y sus vínculos cortesanos corresponde la oscilación entre la *aceptación crítica* y la *aceptación pasiva* de lo antiguo, ya sea estudiado como historia, o entendido como principio de autoridad".<sup>78</sup>

"Es importante (...) insertarse en la historia entendida como un movimiento progresivo en el que continuamente se acrecienta el dominio de la experiencia, construyendo sin embargo no sobre la arena de efímeras opiniones sino sobre las sólidas bases del patrimonio acumulado por generaciones y generaciones (...) El método "exacto y constante", que se identifica con el arte entendido como disciplina y oficio, deriva hacia la historia, y a la *objeción de quien sostiene la absoluta relatividad del juicio estético y la imposibilidad de establecer unas leyes que regulen la operación artística, no se puede responder más que reconstruyendo el recorrido histórico de la cultura*".<sup>79</sup>

¿En qué medida se adecuan estas observaciones a las clasificaciones antes expuestas, incluso reconociendo que el posmodernismo arquitectónico responde a coordenadas bien diferentes del plástico? Sin duda pesan más las diferencias que las similitudes: por ejemplo, obsérvese que Portoghessi afirma el carácter progresivo del discurso histórico, lo cual bastaría sobradamente para que muchos de los autores antes citados le incluyeran sin dudarlo o bien en la corriente moderna por su confianza en el principio de progreso, o bien directamente en la corriente historicista. Y sin embargo Portoghessi es incluido en el grupo de los posmodernos, junto con Warhol, que no "revisita" el pasado, prefiriendo trabajar sobre los productos de la cultura contemporánea, o Koons, que lo hace dentro de un contexto claramente superficial e iconoclasta.

Por tanto podemos concluir respecto a la posmodernidad con dos ideas fundamentales y complementarias: primera, que lo que se intenta definir como posmodernidad posee unos límites ambiguos, extraordinariamente amplios y muy poco definidos, límites en los que hay cabida para todo tipo de posturas a veces claramente contradictorias, y en este aspecto es similar a la modernidad (e incluso a la tradición) y no diferente de ella.

Y segunda, como consecuencia de lo anterior puede afirmarse que estas diferentes tendencias en el seno de la posmodernidad emanan de sus respectivas equivalencias en la modernidad por la sencilla cuestión de que no son más que derivaciones de éstas, manteniendo un vínculo común global en torno al culto a la novedad, tal y como

---

<sup>77</sup> Picó, 1992, 46.

<sup>78</sup> Portoghessi, 18. La cursiva es nuestra.

<sup>79</sup> Portoghessi, 33.



demuestran los prefijos post- o neo-, de uso continuo en la "tradición" posmoderna. Si ésta ha exagerado ciertos elementos de la modernidad cabría hablar entonces de vanguardia (que a fin de cuentas, según Eco, exageraba los principios de la tradición, aquí la modernidad), con lo cual un nuevo término vendría a crear una confusión que, repetimos, parece limitarse al cambio de envoltorio de un proceso aparentemente agotado.

A esto se podría objetar que si los elementos definitorios propios de la posmodernidad no existieran el término no habría aparecido, es decir, que su presencia podría obedecer a algo más que a una supuesta renovación de la modernidad; o que esta renovación podría haber añadido matices que, aunque insuficientes para emancipar a la posmodernidad del ámbito de la modernidad, podrían al menos dotar a aquélla de un carácter propio dentro de ésta (postura defendida por el propio Calinescu). Aquí haríamos valer la excelente tesis de Andreas Huyssen que, a modo de síntesis, centra el problema en el retraso con el que se produjo el desarrollo estético artístico de los Estados Unidos con relación a Europa. Huyssen diferencia entre la modernidad entendida como la manifestación de un arte culto, elitista y con status propio, y la vanguardia, que sin oponerse al proyecto general de modernidad intentaba socavar el prestigio de la institución arte, buscando la fusión arte/vida y la ruptura de las barreras diferenciadoras entre la alta cultura y la cultura popular, en una especie de proceso democratizador.<sup>80</sup> Pues bien, el problema radica en que en el momento en que la vanguardia se alza contra la modernidad ("el modernismo", según definición de la crítica anglosajona y germana), éste ya se halla consolidado en Europa pero es aún un movimiento débil en los Estados Unidos, de ahí que en esta nación la necesidad o la posibilidad de un arte de vanguardia sea prácticamente nula. Los Estados Unidos desarrollaron su modernidad cultural con varias décadas de retraso con respecto al continente europeo, llegando a culminar tal proceso con el "expresionismo abstracto" consolidado entre los años 40 y 50, momento a partir del cual el ataque a la institución "arte moderno" fue perfectamente posible desde la perspectiva de movimientos como el pop, el camp, el arte conceptual, o las corrientes de la llamada contracultura.

Tras presentar varios ejemplos,<sup>81</sup> Huyssen concluye que lo que denominamos Posmodernidad no es sino la llegada de las vanguardias a Estados Unidos, con varios años de retraso: no es de extrañar pues, que el término Posmodernidad se acuñara en aquél país, ni que muchas de las definiciones de la Posmodernidad que hemos enunciado (por ejemplo, las dadas por Featherstone o Ihab Hassan), se adecúen a las vanguardias históricas de Europa, continente en el cual se acabó aceptando el término Posmodernidad (al menos en ciertos círculos) a causa del evidente peso del dominante cultural norteamericano, acentuado desde el fin de la Segunda Guerra Mundial y muy especialmente desde los años 60, por la hegemonía económica y cultural ejercida por los Estados Unidos dentro del bloque occidental. Para Huyssen, pues, el posmodernismo es la manifestación de la nostalgia de la vanguardia perdida, tal vez su último acto, pero carente según él del más genuino valor de la auténtica vanguardia: el espíritu crítico, sustituido ahora por un conformismo de consumo fácil.<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> Eco calificó de "apocalípticos" a los que Huyssen clasifica aquí como modernos, y de "integrados" a los vanguardistas, aunque en ambos casos existen importantes diferencias de matiz. Eco, 1995.

<sup>81</sup> Picó, 151 y ss.

<sup>82</sup> No todas las vanguardias fueron críticas con la Modernidad, y en algunos casos incluso exigieron una aceleración o agudización de los procesos de cambio impuestos por ésta. Si la denominada posmodernidad ha marcado alguna distancia reseñable con sus antecedentes históricos ha sido en la extensión del carácter acrítico o apologético hasta convertirlo en mayoritario o, al menos, conseguir llevarlo al primer plano. No

Ahora bien, si lo que se cuestiona es el concepto global de progreso (y ninguno de los autores citados lo hace, o así parece), esto sólo puede hacerse desde dos posturas: una o bien regresiva, es decir reaccionaria, o bien ultraconservadora, en cuyo caso sería mejor hablar de premodernidad (al menos en cuanto a su carácter, naturalmente); y otra que pretende, mediante la propia razón, revisar y corregir los errores cometidos en la praxis de ésta, en la línea propuesta por Habermas. Si por recuperación del pasado entendemos un vulgar apropiacionismo estético superficial (irónico o no) podremos hablar de cursilería, frivolidad, mal gusto o pseudohistoricismo, fenómenos cuya existencia previa ya comprobamos y que descarta, por superfluo, el término posmodernidad; por el contrario, si esa revisión se realiza desde posturas de respeto, comprensión y profundidad reflexiva (irónica o no; Umberto Eco no debería olvidar que la carencia de ironía no implica necesariamente ingenuidad, del mismo modo que ésta puede aparecer perfectamente en aquélla), estaremos hablando de un historicismo erudito y comprometido, en el que valdrían las posturas de Morris o de Portoghesi, con todas sus limitaciones, dejando bien claro que toda revisión del pasado desde estas coordenadas siempre implica la creencia en cierta forma de progreso en relación a unos fines, de un progreso no destructivo, sino selectivo, tal y como proponía Portoghesi en los párrafos anteriormente citados.

En resumen, de cara a una tarea de definición en la que se trata de validar una denominación juzgando lo menos posible sus contenidos, no aparecen en la posmodernidad los suficientes elementos de diferenciación con respecto a la modernidad como para que podamos hablar de un "después de", y menos aún cuando los principios de la Modernidad, acertados o no, siguen ejerciendo una gran influencia en muchos ámbitos de nuestro entorno, hasta el extremo de ser dominantes en la mayoría. Puede haber una cierta ola de cambios (lo cual sería muy moderno, por cierto) y es posible hablar de "agotamiento" o crisis de ciertos principios, o del surgimiento de una nueva y aún vaga óptica sobre la naturaleza y justificaciones de la Modernidad, tanto global como estética, pero sin abandonar presupuestos que parten de ella. En este sentido términos como "tardomodernidad" (o "Modernismo tardío", de Jencks y Ballesteros) o "neomodernidad" (o actualización revisada de las tesis de la Modernidad) parecen más ajustados entre la forma y el contenido pese a su escasa difusión. No se podrá hablar de Posmodernidad en sentido estricto hasta el declive definitivo de su predecesora, y eso es algo que no depende de las etiquetas sino de los principios que dicha predecesora define y que aún siguen vigentes, para bien y para mal.

Esto no quiere decir que rechazemos totalmente el uso del término "Posmodernidad" en el presente texto, pues nos guste o no su uso ha llegado a ser lo suficientemente amplio entre la crítica como para que sea imposible no citarlo, aunque sea de manera indirecta (por ejemplo en la construcción "Los autodenominados posmodernos plantean...") o por aceptar el consenso dado en algunos campos. No obstante, en este caso sería preferible hablar de "modernidad tardía" o preferentemente de "vanguardias de los - 60, 70, 80"...etc. para referirnos a los movimientos de vanguardia surgidos en el seno de la Modernidad a partir principalmente de la década de los años 60 del siglo XX.

Con esta conclusión nos ubicaríamos entre aquellos que o bien no creen en la existencia "de facto" de la posmodernidad, o bien la consideran una versión remodelada de

---

obstante, la incorporación del lenguaje de la vanguardia al discurso "oficial", e incluso su conversión en "el" lenguaje oficial, es un fenómeno que abierta o encubiertamente se ha dado desde sus orígenes y que, de hecho, constituye uno de los ejes de la presente tesis.

toda una serie de tendencias que en absoluto son nuevas, pero que quieren venderse como tales para mantener viva y satisfecha la continua demanda de novedad que exige el actual mercado del arte.

## **2: EL MODELO TRADICIONAL DE ACADEMIA Y SU CARÁCTER.**



## 2.1: Los gremios como principal institución preacadémica: cuando los artistas aún eran artesanos.

Antes de que entremos en el análisis de las principales causas que van a dar origen a la aparición de las academias en el ámbito del arte, es necesario que nos detengamos siquiera brevemente en la descripción de las instituciones a las que vendrían a sustituir, esto es, de los gremios. Siendo la academia reemplazo de éstos, tomó de los mismos varios elementos característicos que la marcaron desde sus orígenes y que no se circunscribían exclusivamente al ámbito de la enseñanza.

El origen de los gremios de artistas se encuentra en las logias medievales, agrupaciones de artesanos encargadas de la edificación de grandes iglesias, generalmente catedrales, y dirigidas por un maestro de obra y/o un arquitecto encomendados por la entidad que construía la obra. Las logias cobraron especial protagonismo a partir del siglo XII conforme la actividad artística iba desplazándose fuera de los monasterios, y bien permanecían agrupadas en tanto durara la obra encargada, bien adquirían un carácter itinerante al desplazarse para comenzar un nuevo trabajo una vez concluido el anterior. Conforme los burgos medievales comenzaron a convertirse en centros de importancia económica, les fue posible generar una demanda lo bastante amplia y constante como para permitir a los artesanos vivir en ellos de manera estable, adoptando un carácter más sedentario. Esta situación hizo necesario el paso a un nuevo modelo organizativo, el de los gremios, que comienza a extenderse a finales del siglo XIII para consolidarse ya en el XIV: los primeros gremios de pintores aparecen en Italia, “en Perusa en 1286, en Venecia en 1290, en Verona en 1303, en Florencia en 1339 y en Siena en 1355”; surgirán muchos más durante esos años, y algo más tarde comenzarán a aparecer también en el norte de Europa<sup>83</sup>. En su origen, se trataba de corporaciones que congregaban a todos los maestros, oficiales y aprendices de un oficio bajo una inspiración basada en los principios de mutualidad y religiosidad. En ellos debían quedar agrupados todos los profesionales, sobre todo los de los oficios de menor categoría, entre los cuales se consideraba entonces a las artes plásticas. Su aparición respondía a la necesidad de dotar de un marco normativo al desarrollo de toda una serie de actividades profesionales cuya importancia iba creciendo conforme lo hacía su capacidad productiva y el fenómeno de urbanización que conllevaban las nuevas relaciones laborales y mercantiles: si las logias eran organizaciones laborales jerárquicas de asalariados, *los gremios son asociaciones igualitarias de artesanos independientes*.<sup>84</sup> Si las primeras eran de carácter temporal o itinerante, los segundos permanecen adscritos a una ciudad o comarca, sometidos a su autoridad en el ámbito laboral específico. Estas organizaciones operaban bajo cartas obtenidas de las autoridades civiles o religiosas, pagando este reconocimiento con el compromiso de mantener una férrea disciplina y control sobre el comportamiento y trabajo de sus componentes.<sup>85</sup>

Los gremios estipulaban los derechos y obligaciones de sus miembros entre sí y con sus patrones, intervenían en la resolución de querellas o disputas legales, supervisaban los contratos y la relación con los clientes, y proporcionaban asistencia a las familias de sus componentes en periodos de enfermedad o en cualquier otro caso de necesidad. Pero por

---

<sup>83</sup> Wittkover, 20. Así, Gante en 1338, Praga en 1348, Francfort en 1377 y Viena ya en el XV, hacia 1410. La única excepción a la norma de la primacía italiana parece ser el gremio de Magdeburgo, documentado en fecha tan temprana como 1206.

<sup>84</sup> Hauser, 294 y 296

<sup>85</sup> Efland, 23.

sobre todo *actuaban como limitadores de la competencia externa y garantes de un fuerte proteccionismo orientado a defender los intereses de los locales frente a cualquier intromisión de los artesanos de otras poblaciones*. Precisamente por ello en la mayor parte de los países europeos pertenecer al gremio local era la condición indispensable para poder trabajar en una ciudad o en el área territorial bajo su jurisdicción, pero para conseguirlo la aptitud en un oficio no era el único requisito a cumplir: “El estatuto de los albañiles alemanes de 1459 disponía que “el albañil jamás censurará la obra de su maestro, ya sea en público o en privado”; y el gremio de Pintores de Cremona se arrogó el derecho de destruir pinturas indecentes y de castigar a su autor. Francfort, Múnich, Praga y Brujas impusieron un periodo de prueba a los oficiales itinerantes, y tenían que dar prueba de su respetabilidad antes de que se les permitiera residir en esas ciudades y hacerse miembro de un gremio local.”<sup>86</sup> Los pleitos y disputas por competencias y contra el intrusismo de los artífices de otras comarcas o países serán una constante en la historia de los gremios, y veremos numerosas muestras de su celo conservador al enfrentarse con las academias; sirva como ejemplo especialmente significativo de este carácter cerrado la experiencia de Alberto Durero durante su estancia en Italia, cuando le fue recomendado que evitara comer en compañía de los pintores locales para evitar el riesgo de ser envenenado.<sup>87</sup> En definitiva, las competencias de los gremios los podrían asimilar en buena medida a los modernos sindicatos, pero abarcaban un campo aún más amplio que éstos dentro de cada actividad profesional e imponían sus principios normativos con mayor autoridad<sup>88</sup>, o al menos así fue en los periodos de su máximo auge. En casos extremos, los gremios llegaron a convertirse en el gobierno *de facto* de una ciudad, como fue el caso de Florencia, controlada por un conglomerado de siete gremios a finales del siglo XIII. Aunque esta circunstancia tuvo poco que ver con la práctica artística, nos ayudará a entender mejor el apoyo de los grandes señores a las primeras tentativas académicas, puesto que les permitieron erosionar la autoridad de sus competidores.

Éste sería el carácter de los gremios en términos generales, pero de cara a nuestros intereses ¿cuál era su posición frente al problema concreto de la educación artística? Como hemos apuntado, los componentes de los gremios quedaban separados en tres categorías distintas, siendo la primera y más baja de ellas la de aprendiz, equivalente a lo que más tarde sería el alumnado. Sin embargo, entre el aprendiz de entonces y sus equivalentes posteriores las diferencias son notables, tanto en el status dentro de la institución como en la práctica a la que se sometía a cada grupo. El aprendiz no quedaba sujeto a una norma escolar o de estudio, sino que entraba a formar parte del taller de su maestro, como puede comprobarse en la siguiente descripción, referida al ámbito español pero perfectamente extrapolable al resto del continente: “El contrato de aprendizaje requería la mediación de un tutor, que acostumbraba a ser el padre o un familiar próximo, ya que el aprendiz solía ser un niño o un adolescente de diez a dieciséis años. La duración del aprendizaje era, por lo general, de cuatro años, tras los cuales se pasaba un examen que acostumbraba a revestir cierta dureza. Constaba de dos partes, una teórica y otra práctica, en las que el aspirante había de mostrar sus conocimientos en lo referente a la técnica y a la composición. Tras examinarse, se expedía al aspirante una carta de examen y se le daba licencia “para usar el dicho arte”, abrir taller y tener oficiales y aprendices”.<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> Wittkover, 20.

<sup>87</sup> Kris y Kurz, 106.

<sup>88</sup> Hauser, 334.

<sup>89</sup> Joan Ramón Triadó, *Historia de España*, Vol. 6, página 508, Planeta, Barcelona, 1988.

Aunque aquí se hable de un aprendizaje de cuatro años, la duración del mismo no estaba regulada, y dependía más de la capacidad y los progresos del aprendiz que de un calendario fijo y preestablecido. Efland explica que los aspirantes podían pasar seis años elaborando pigmentos, cociendo colas y yesos para imprimaciones o preparando muros para que maestros y oficiales pintaran sobre ellos.<sup>90</sup> El pintor y tratadista Cennino Cennini, por ejemplo, fue discípulo de Agnolo di Tadeo durante doce años,<sup>91</sup> y en Génova los pintores debían pasar por un aprendizaje obligatorio de siete años.<sup>92</sup> Esto significa que no existían cursos de una duración preestablecida, pero tampoco libros de texto o similares, ni una organización de la materia teórica y práctica en asignaturas, ni una enseñanza teórica reglada, siendo muy escasos los retazos de información sobre la por lo demás endeble metodología pedagógica que pudiera existir en tal entorno. El aprendiz, más que un alumno en el sentido actual del término, era un ayudante que trabajaba para su maestro sin recibir más compensación o salario que comida y alojamiento, realizando las labores más sencillas y mecánicas del trabajo de taller bajo la supervisión de los oficiales. Casi todo lo que pudiera aprender venía de su contacto continuo con la práctica laboral de sus superiores en la jerarquía gremial, que en ocasiones podían incluso ocultar a sus aprendices secretos del oficio que fueran patrimonio exclusivo de un autor o gremio concreto, y a los que el aprendiz accedía solamente al promocionar a una categoría superior y bajo compromiso de no difundirlos.

Teniendo en cuenta que en la mayoría de los casos el derecho a pasar por el examen promocional sólo podía obtenerse previo pago de una suma, algunos autores, como Bleeke Byrne, han sugerido que la categoría de aprendiz podía ser la única a la que aspirasen los hijos de las familias más pobres, que carecían de recursos para pagar las cuotas contractuales o las necesarias para las mencionadas pruebas para el aumento de categoría. Esto no haría sino sustentar la tesis según la cual debe entenderse más al aprendiz como un auxiliar con posibilidades de “ascenso” que como un estudiante o aspirante al cargo de maestro.<sup>93</sup>

Esta dependencia del maestro explica, entre otras cosas, que el vínculo personal y profesional maestro-aprendiz fuera mucho más estrecho y directo que el que más adelante pudiera darse entre profesores y alumnos (sin ir más lejos, Velázquez acabó casado con la hija de su primer maestro, Pedro Pacheco, y no estamos hablando de un artista medieval, sino ya plenamente inserto en la tradición barroca). Dicha dependencia se veía además acentuada por el hecho de que a lo largo de su proceso formativo el aprendiz no entraba en contacto con un número relativamente amplio de docentes, como sucedería más adelante y sigue sucediendo en la actualidad; sin ser excepcionales, los casos en que los aprendices pasaban por la tutela de diferentes maestros no eran la norma, y aun entonces no se llegaba a un número significativo de cambios de un taller a otro. Esta naturaleza del proceso formativo, doméstica y casi podríamos decir que hasta familiar, podía suponer ventajas en lo relativo a la experiencia directa y constante del trabajo de taller, pero su carácter tan cerrado debía mermar por lógica las posibilidades de entrar en contacto con una variedad relativamente amplia de técnicas o estilos, y no resultaba un caldo de cultivo idóneo para fomentar una mentalidad tan crítica o dinámica como la que alumbrará el Renacimiento.

---

<sup>90</sup> Efland, 23 y ss.

<sup>91</sup> Cennini, 18. El padre de su maestro, a su vez, fue discípulo de Giotto durante veinticuatro años, aunque probablemente varios de éstos en calidad de oficial.

<sup>92</sup> Wittkover, 21.

<sup>93</sup> Efland, 23. Tal vez la imposibilidad de costear el montante de los derechos de examen explique también por qué Cennini habla de casos de tutelajes de veinticuatro años de duración, v. nota 7.



Resulta lógico que en semejante contexto de dependencia Cennini dedicara parte de sus textos a las técnicas de producción de papeles traslúcidos para que los aprendices pudieran copiar y calcar lo más destacado de la obra “...de grandes maestros”<sup>94</sup> y empaparse así de su *manera* o estilo, o que recomendara permanecer durante el mayor tiempo posible bajo la tutela de un maestro. De hecho, los aprendices tenían vetado pintar nada propio hasta ascender de categoría, y teniendo en cuenta las dificultades que podía presentar este ascenso no era de extrañar que en ocasiones un maestro prolongara el “aprendizaje” de sus ayudantes más aventajados para sacar partido de su capacidad en beneficio propio.

Puede concluirse, por tanto, que las funciones del gremio tenían la enseñanza como algo relativamente secundario, un trámite por el que era necesario pasar para garantizar la perpetuación del oficio y la disponibilidad de mano de obra no especializada (y dedicada a las tareas más rutinarias), independientemente de que se produjera un progreso tangible en el ejercicio de dicho oficio o siquiera un proceso de investigación o desarrollo de las técnicas. Es decir, a la hora de educar a sus futuros componentes la conservación de las tradiciones artesanales y el respeto a una jerarquía prevalecían sobre cualquier otra consideración, como pudiera ser la adhesión a un programa curricular preestablecido: la docencia como tal no se había profesionalizado ni regulado a nivel teórico, se era maestro en la medida en que se poseían no tanto unos conocimientos y una erudición como, sobre todo, una capacidad práctica cuya exhibición servía de ejemplo y lección al aprendiz que trabajaba a su servicio.

Otro elemento importante a destacar es el relativo a la naturaleza de la administración gremial, tanto en su conjunto como a nivel “docente”, y es que todos los componentes de un gremio pertenecían a la profesión que éste regulaba y tutelaba. Esto implicaba que no existían una burocracia o un funcionariado especializado y ajeno a la práctica del oficio, ni tampoco una tupida red de intermediarios entre los artistas y los clientes o las instancias de mayor rango social; eran las autoridades gremiales o los propios clientes (generalmente la Iglesia y la aristocracia, si bien esto debería matizarse en según qué países) quienes decidían sobre la validez o la calidad de una obra, y sobre su adecuación a los cometidos para los que había sido encargada, y sólo los componentes de la más alta jerarquía gremial tenían potestad para imponer unas normas profesionales y de conducta. Por más que hablemos de una estricta disciplina impuesta por el gremio a sus miembros, ésta tenía como objetivo la concordia con autoridades y clientes y el mantenimiento de unos mínimos de calidad establecidos sobre los criterios legados por la tradición. No podemos olvidar que, si los gremios ejercían un control sobre sus componentes, a diferencia de lo que sucedía en las logias *dicho control emanaba de ellos mismos*, no de una autoridad externa a éstos y que, de hecho, fallaría en contra de la estructura gremial en la mayoría de las disputas que se irían abriendo primero con algunos artistas particulares, y más adelante con las academias. Es evidente que antes de que se llegara a tal situación, semejante entorno mitigaba o inhibía cualquier posible veleidad de

---

<sup>94</sup> Cennini, 30 y ss. Cennini recomendaba seguir la obra de un número escogido de maestros para evitar que una cantidad excesiva pudiera llevar a una dispersión del estilo, a un eclecticismo carente de personalidad: “Y de esta manera [imitando a los mejores] te sucederá que, si la naturaleza te concedió algo de fantasía, llegarás a adquirir una manera propia tuya, y ésta no puede ser sino buena; porque la mano (estando la inteligencia habituada a cultivar flores), no querrá recoger espinas.” Puede verse que la tutela de los maestros, por firme que fuera, tampoco implicaba que se buscara anular la personalidad de los primerizos. Tampoco debemos olvidar que este autor supone la transición entre los principios medievales y los renacentistas: como ya veremos al ocuparnos con más detalle de su tratado, Cennini fue más allá de la copia de los maestros y fue el primer teórico del periodo en proponer la copia del natural como guía para el futuro artista.

autonomía por parte de los que vivían dentro de sus reglas, no ya sólo porque éstas surgían del propio grupo profesional y se veían como algo más próximo, sino también porque a cambio sus miembros se hallaban respaldados y veían asegurado el ejercicio de su oficio dentro de unos cauces estables y relativamente predecibles: se ganaba en seguridad lo que se perdía en independencia.

Y es que se han dado opiniones encontradas sobre en qué medida este tipo de estructura corporativa pudo actuar como niveladora de las capacidades y estilos de los diferentes artistas, pero teniendo en cuenta que muchos de los grandes maestros del Renacimiento y aun del Barroco pasaron por un aprendizaje de índole gremial sin que ello supusiera la anulación de su carácter, nuestra opinión es más proclive a conceder que la personalidad artística no se encontraba necesariamente ahogada por la pervivencia de las estructuras medievales. Por tanto, a buen seguro que la búsqueda de una mayor “personalidad” no fue uno de los principales detonantes de las transformaciones que a largo plazo condenarían a los gremios a su desaparición o a la pérdida de su autoridad, si bien se haya recurrido a tal argumento con cierta frecuencia conforme se imponían las tesis de la modernidad estética. Mucho más peso debemos dar tanto a los factores económicos como al nuevo papel que se va a asignar a los artistas a medida que las estructuras medievales se vayan viendo superadas.

## 2.2: Las grandes transformaciones del Renacimiento. El tránsito del gremio a la academia.

### 2.2.1: Dibujar es pensar: cómo se ingresa en el selecto círculo de las Artes Liberales.

No puede explicarse la evolución desde las estructuras gremiales hacia las académicas sin entender las transformaciones de fondo que vivió el arte en su conjunto durante todo el proceso, y que tienen que ver con la lucha emprendida por los artistas para mejorar su situación en la sociedad, lucha cuya naturaleza ha definido de manera indeleble tanto el carácter de las academias como el de la modernidad estética.

Para explicar las causas de esa lucha por una serie de mejoras, habría que recordar que la clasificación y valoración que se ha hecho de las artes ha variado considerablemente según la época. Es un hecho comúnmente aceptado que tanto en la Antigüedad como especialmente en la Edad Media lo que modernamente consideramos como arte no era visto de la misma manera ni tenía la misma entidad dentro del tejido social. En aquellos periodos, en el ámbito occidental se diferenciaba, a grandes rasgos, entre las *artes liberales*, que sólo requerían un esfuerzo intelectual (gramática, retórica, lógica, aritmética, geometría, astronomía y musicología) y las *artes mecánicas*, en las que entraba en juego algún tipo de destreza manual o física imprescindible para su ejecución.<sup>95</sup> Puesto que tanto en la pintura como en la escultura o el dibujo se requería precisamente un mínimo de habilidad, tales actividades eran generalmente consideradas entre las mecánicas. Como resultado de esta clasificación (por lo demás discutible como ya veremos), la posición que entonces ocupaban los artistas plásticos no difería en mucho o en lo más mínimo de la que ocupaban los artesanos y otros trabajadores manuales, y por tanto la valoración que se hacía de ellos y de su trabajo ocupaba una categoría inferior en relación a los oficios llamados *liberales*. Son varias las causas que se han apuntado para explicar esta clasificación de las hoy llamadas “Bellas Artes” en el grupo de las labores estrictamente “mecánicas”. No todas estas causas han tenido el mismo peso, pero es importante que analicemos las principales para entender mejor la posterior evolución de las líneas teóricas que surgirían para promocionar el trabajo de los artistas a un rango más elevado.

El componente de destreza manual que requerían la práctica de la pintura o la escultura ha sido tal vez la causa esgrimida con mayor frecuencia para explicar su menosprecio en épocas pretéritas, pero debe ser matizado. En su *Historia de seis ideas*, Vladislav Tatarkiewicz llega a afirmar: “Es cierto que los griegos diferenciaron entre aquellos oficios que eran “superiores”, pero el oficio de escultor se clasificaba junto al del carpintero en la categoría más inferior: la razón de esto era que ambos dominios de la producción requerían un esfuerzo físico —cosa que los griegos consideraban siempre como algo degradado”.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Ésta no es, desde luego, la única de las clasificaciones posibles que se han dado de las artes hasta la era de las academias. Tatarkiewicz identifica al menos seis grandes modelos de categorización, a los que en muchos casos habría que sumar cierto número de variantes o subdivisiones, y que atienden a los más diversos principios conceptuales (objetivos de la actividad, relación con la Naturaleza, grado de esfuerzo físico exigido, productos, valores o grado de espiritualidad). No obstante, a efectos del presente estudio sólo nos interesa la ya expuesta por un doble motivo: primero, porque fue la más popular y la que se erigiría en dominante durante la Edad Media, eclipsando a sus alternativas. Y segundo, porque fue la que se instauró como norma a la hora de establecer tanto la posición social del artista como el nivel de retribución que debía percibir por su trabajo. Para más detalles, Tatarkiewicz, 82 y ss.

<sup>96</sup> Tatarkiewicz, 113

Este principio según el cual antes del Renacimiento al artista plástico se le relegaba a un papel secundario debido al carácter “manual” de su tarea acierta al describir una situación, pero yerra en el análisis de algunas de las causas que la motivaron, al menos en lo que a la Antigüedad se refiere. Tatarkiewicz y la mayor parte de los pensadores que se manifiestan en la línea que él expone, pasan por alto varios elementos clave en su descripción de la categoría que los griegos daban a cada labor. Afirmar que se despreciaba al artista por practicar una actividad manual o que los griegos consideraban la actividad física como algo “degradado” no se ajusta estrictamente a los hechos históricos, y supone más una interpretación parcialmente sesgada de éstos en la que seguramente hayan tenido bastante que ver el pensamiento platónico y sus derivados. Es importante que aclaremos este punto, pues sin ser enteramente falso, muchos autores le han concedido un protagonismo excesivo que ha llegado a influir notablemente en la elaboración de varias de las teorías estéticas desarrolladas a partir del Renacimiento.

Convendría recordar que en la antigua Grecia pocos personajes alcanzaron la fama y reputación de los atletas olímpicos, *cuya actividad era eminentemente física*. Tanto es así que la gloria olímpica era una de las mayores distinciones a que podía aspirar un griego, y se veía recompensada además, entre otros honores, con la realización de una estatua en homenaje al campeón, lo que puede resultar un tanto contradictorio si tenemos en cuenta que no parecía darse demasiada importancia a tales obras “mecánicas”. Frecuentemente los cronistas de la Antigüedad, tales como Tucídides, Jenofonte o Pausanias, identificaban un año nombrando a los atletas que habían ganado en ciertas pruebas en los juegos celebrados durante el mismo: Grecia era la cultura de Homero o el Partenón, pero también la del gimnasio.<sup>97</sup> Y basta con añadir que en muchas polis, con independencia del sistema de gobierno, la clase con derechos políticos y la de los hoplitas eran la misma, siendo la guerra su principal ocupación (por no decir que la única, aparte de la política). La guerra y las Olimpiadas requerían un esfuerzo físico a menudo formidable, pero en absoluto se denigraba a los que participaban en ellas, antes al contrario, los dedicados a la primera solían constituir la clase dirigente, como sucederá siglos más tarde en la Edad Media.<sup>98</sup>

En el terreno de las ideas, el filósofo jonio Anaxágoras de Clazómenas, confidente de Pericles y uno de los pensadores más brillantes del periodo de máximo esplendor de Atenas, consideraba que los seres humanos eran más inteligentes que otros animales a causa precisamente de poseer manos.<sup>99</sup> Y al refutarle, un filósofo del peso de Aristóteles se limitaba a invertir la causa y el efecto: “Anaxágoras, pues, afirma que el hombre es el más inteligente de los animales porque tiene manos, pero lo lógico es admitir que tiene manos porque es el más inteligente”.<sup>100</sup> No sólo ninguno denigraba la capacidad manual, sino que

---

<sup>97</sup> Hasta tal extremo resulta ser así que Pausanias, en el Libro III de su *Descripción de Grecia*, resalta que de los dos únicos compatriotas destacados a los que los lacedemonios consideraron merecedores de un poema conmemorativo en toda su historia, uno fue Cinisca, la primera mujer en alzarse con una victoria olímpica (*Clásicos Gredos*, Nº197, página 33). Demasiado privilegio para una actividad *a priori* deleznable.

<sup>98</sup> En esta línea se manifiesta Heródoto: “...casi todos los bárbaros consideran menos respetables que a los demás a aquellos conciudadanos suyos que aprenden los oficios artesanales, e igualmente a sus descendientes; en cambio, tienen por nobles a quienes se abstienen de ejercer profesiones manuales y, principalmente, a quienes están consagrados al arte de la guerra. Sea como fuere, esta costumbre la han adoptado todos los griegos y, principalmente, los lacedemonios; siendo, en cambio, los corintios quienes menos desprecian a los artesanos” (*Los nueve libros de la Historia*, *Clásicos Gredos*, Nº 3, página 461).

<sup>99</sup> Carl Sagan, *Cosmos*, página 181. Planeta, Barcelona, 1982.

<sup>100</sup> Varios autores, recopilados por Alberto Bernabé, *De Tales a Demócrito, fragmentos presocráticos*, páginas 261-262. V. también página 251. Alianza Editorial, Madrid, 2003.

ambos coincidían en relacionarla directamente con el grado de desarrollo intelectual de nuestra especie.

Si no era la manualidad de su tarea el principal elemento a considerar, el menosprecio hacia los artistas plásticos habría que buscarlo sobre todo en otros factores y estaba más relacionado con su nivel de renta y con el hecho de que vivían de su propio trabajo, como era el caso de los esclavos y de la mayoría de los metecos.<sup>101</sup> En este sentido se explicaba el escritor satírico Luciano (h. 125-h. 190 d.C.) cuando afirmaba que, de ser escultor “...no serás más que un jornalero, trabajando con tu cuerpo... *recibiendo pagas exiguas y mezquinas, humilde, una figura insignificante en público...* uno más entre el populacho.

Aunque te convirtieras en un Fidias o un Policleto y crearas muchas obras maravillosas, todos elogiarían tu artesanía, cierto es, pero ninguno de los que te vieran, si fuera sensato, querría ser como tú; pues como quiera que fuera tu obra, serías considerado como un artífice, un artesano, uno que vive del trabajo *de sus manos*”.<sup>102</sup>

Esta última frase contiene una de las claves en la explicación del fenómeno: *el artista tenía que trabajar para ganarse el sustento*. Es altamente significativo que Polignoto decorara gratuitamente el peristilo de Atenas o que Zeuxis, al parecer ya cómodamente instalado en una boyante situación económica, regalara sus últimas obras afirmando que no tenían precio:<sup>103</sup> demostraban con ello que ya no necesitaban trabajar “para vivir”, y que por tanto su actividad ya no era una obligación contraída por el imperativo de la necesidad, pese a que seguía requiriendo el mismo grado de esfuerzo que antes. Era seguramente esa finalidad práctica del trabajo el principal elemento peyorativo dentro de una cultura aristocrática en la que sólo el “desinterés” (al menos económico) tenía un valor claro, el mismo desinterés que otorgaba a las prácticas atléticas el prestigio ganado con ellas pese al tipo de actividad que implicaban. En una sociedad gobernada en mayor o menor medida por un estamento aristocrático o guerrero y que obtenía buena parte de sus ingresos del trabajo de los esclavos había una diferencia sustancial entre vivir del trabajo propio o del ajeno,<sup>104</sup> una diferencia de status en la que eran los segundos los que imponían su criterio por ser la clase dominante.

Esta diferencia entre “trabajar para vivir” o “vivir para trabajar” (si es que se trabajaba) mantuvo su importancia hasta épocas muy posteriores, como puede comprobarse en este párrafo de Cennini, escrito hacia 1437: “Algunos son que por causa de pobreza o necesidades de la vida perseveran tanto por amor del arte; pero sobre todos ellos, *son de notar aquellos que se llegan al arte por amor y gentileza*”.<sup>105</sup> Puesto a elegir entre los que se ven empujados a la práctica de un oficio por causa de la pobreza y aquéllos que lo hacen impulsados por una cierta “nobleza de espíritu”, el tratadista italiano opta abiertamente por estos últimos como los más dignos de encomio, haciendo suya la mentalidad “aristocrática” de sus antecesores griegos. Aún más tarde, en una carta a su sobrino fechada el dos de mayo de 1548, Miguel Ángel le prohíbe dirigirse a él como

---

<sup>101</sup> En Esparta, Iotas y periecos respectivamente.

<sup>102</sup> Citado por Wittkover, 17. La cursiva es nuestra.

<sup>103</sup> Wittkover, 16.

<sup>104</sup> Parafraseando a Luciano, se despreciaba al que vivía del trabajo *de sus* manos, pero no al que vivía del trabajo de las manos *de otros*, de ahí nuestro subrayado en la cita original.

<sup>105</sup> Cennini, 19. La cursiva es nuestra. La traducción citada por Wittkover (página 33) resulta más clara: “Existen algunos que ejercen las artes por pobreza y necesidad...; pero los que se dedican a ellas por amor al arte y nobleza de espíritu son dignos de alabanza por encima de todos los demás”.

“Michelangelo scultore” argumentando que “Se me conoce aquí sólo como Miguel Ángel Buonarroti (...) porque nunca he sido pintor o escultor *de esos que hacen negocio con ello*”.<sup>106</sup> Y en un texto de Missirini de 1668, en alusión a la Academia romana de S. Luca, se deja constancia del rechazo de los académicos hacia la faceta comercial del arte al considerar que “Miembros de la academia no deben vender pinturas en una tienda porque esto no es una “opera intellettuale” [es decir, un trabajo intelectual]”.<sup>107</sup> No se puede decir más claro, pero paradójicamente volveremos a escuchar ecos de esta línea argumental en boca de algunos de los más destacados antiacadémicos cuando se rebelen contra el carácter mercantil y utilitario de la institución ya consolidada. Tendremos oportunidad de volver sobre ello en su momento y de manera más extensa.

Así pues, no puede reducirse el problema a una simple relación entre el prestigio de una profesión y el grado de actividad física requerido por ella,<sup>108</sup> y si en algún momento se hace alusión al hecho de trabajo con el cuerpo, es más bien para remarcar el aspecto mecánico de la actividad desarrollada, su presunta carencia de carácter reflexivo, o la subordinación de éste a la necesidad práctica. Y es que en su *Ética nicomaquea*, Aristóteles “indica que las artes son propias de la “razón inferior” o “intelecto práctico”, mientras que las ciencias lo son de la “razón superior” o “intelecto especulativo”. La finalidad de la “razón inferior” no es tanto conocer y entender cuanto hacer y obrar”.<sup>109</sup> Es esta aparente carencia de una primacía de la cualidad cognitiva en su labor, junto con el factor económico antes expuesto, la que contribuye a relegar a los artistas de entonces al papel de compañeros de viaje de los artesanos, más que la manualidad que implica su oficio.

Sirva como última muestra de nuestra aclaración el que en fecha más tardía, en pleno Renacimiento y durante la larga disputa teórica que enfrentó a pintores con escultores por averiguar cuál de ambos oficios era más noble, éstos últimos no dudaron en argumentar en su favor precisamente el mayor desgaste muscular que requería la práctica de la escultura sobre la de la pintura:

“Y además los escultores hacen trabajar todo su cuerpo, y esto es una razón muy fuerte, sobre todo si lo comparamos con la comodidad y la ligereza del trabajo del pintor, sólo con la mano”.<sup>110</sup>

En conclusión, sería más correcto decir que eran o bien el grado de “desinterés” o bien el de actividad intelectual requeridos por una actividad los que redundaban en su beneficio, pero siempre dejando claro que era así *con relativa independencia del grado de*

---

<sup>106</sup> Pevsner, 37. La cursiva es nuestra.

<sup>107</sup> Pevsner, 56, nota 51. Seguramente disposiciones semejantes también tenían como función delimitar claramente los campos de acción propios de la academia y de los gremios para evitar enfrentamientos entre ellos por una cuestión de competencias.

<sup>108</sup> Nótese que los comerciantes en Grecia no estaban considerados entre los profesionales liberales, y pese a ello su tarea tenía poco de física. Cuando Leonardo denigraba el trabajo del escultor porque “produce sudor y fatiga física en el trabajador” (citado por Pevsner, 43), se dejaba llevar por sus propios prejuicios hacia la escultura, terreno en el que nunca se sintió cómodo, y por las tesis neoplatónicas renacentistas de las que era buen conocedor, pero no necesariamente por un ideal presuntamente tomado de la Antigüedad; Antigüedad en la que, por cierto, muchas veces la educación de los niños y muchachos era encomendada precisamente a esclavos, que no dejaban de serlo a pesar del carácter intelectual de su trabajo, pero que tampoco rebajaban por ello la estima por las actividades intelectuales. Como puede verse, el foco del problema debe centrarse en una amalgama de causas más compleja que la dicotomía que aquí intentamos matizar y es de raíz principalmente clasista.

<sup>109</sup> Valeriano Bozal, prólogo a la edición de los *Tratados de Pintura* de Leonardo y Alberti, página XI.

<sup>110</sup> Vasari, 35. Conviene reseñar que aunque el tratadista italiano cita en su obra este argumento, no se muestra de acuerdo con él y lo rebate acto seguido.

*esfuerzo físico exigido*. De no haber sido de esta manera, y de ser plenamente válida la afirmación que aquí se refuta, las pretensiones de los artistas de equipararse a los profesionales liberales hubieran resultado de todo punto vanas sin haberse producido una renuncia a la práctica de su trabajo, lo que en aquel momento hubiera dado origen a un contrasentido de imposible resolución.<sup>111</sup>

Sea como fuere, y dejando a un lado los matices sobre las causas, es un hecho que en el periodo inmediatamente anterior a aquél en el que comienza a gestarse la fundación de las academias de arte, el artista y el artesano se hallaban equiparados en un grado mayor aun que en Grecia o Roma. De hecho, si durante el periodo clásico los artistas parecieron experimentar una cierta mejora de su valoración social, como veremos en el apartado siguiente, ésta se perdería por completo durante la Edad Media, dejándoles nuevamente en una situación ciertamente modesta.

Los efectos de este retroceso se irían diluyendo con los cambios que empiezan a producirse durante la Baja Edad Media, y en los que ya era evidente la intención de los artistas por mejorar su posición en relación a sus hasta entonces compañeros de viaje:

“La belleza en el Renacimiento, comenzó a valorarse más y a jugar un rol en la vida que no había tenido desde los tiempos antiguos: sus productores –pintores, escultores, arquitectos- se valoraron más: de cualquier modo pensaban que eran superiores a los artesanos y querían que se les dejase de identificar con las artesanías. La mala situación económica estuvo, inesperadamente, de su parte: el comercio y la industria, que habían prosperado a finales de la Edad Media, habían decaído ahora y, dudándose de todas las formas antiguas de inversión del capital, se comenzó a pensar que las obras de arte eran unas formas de inversión nada peores, e incluso mejores, que otras”.<sup>112</sup>

Pese a dicha situación de depresión económica, ésta fue coyuntural y en un contexto de mayor prosperidad que el que hubiera podido concebirse, pongamos por caso, en la alta Edad Media. El proceso de concentración de la riqueza y mejora del nivel material de vida en términos generales supuso un impacto evidente en el perfil de la clientela, ahora más variada, más rica y más proclive al gasto suntuario o la ostentación. Esta diversificación de la demanda redujo proporcionalmente el peso de la Iglesia, cuyo papel como cliente se veía más compensado que en el periodo precedente. Como consecuencia, conforme se requería cada vez más los servicios de los artistas de calidad y éstos veían las ventajas socioeconómicas que tal situación conllevaba, fue necesario buscar un discurso teórico que justificara su emancipación de los oficios artesanales, y ese discurso debía conducir necesariamente a la aceptación de las artes plásticas como artes liberales. Dicho discurso es fundamental para descubrir las raíces de muchos de los fenómenos que se estudian en esta tesis. Sin ir más lejos, podríamos recordar como en el apartado de definiciones se distinguía claramente entre academia y escuela, dejando constancia de que la labor de la primera era la de centrarse en labores de investigación y especulación teórica, mientras la escuela, heredera de los oficios, debía volcarse en la

---

<sup>111</sup> Al menos, como ya decimos, en aquella época. Un somero análisis de la historia del arte de los últimos cien años permitiría comprobar cómo han sido numerosas las teorías estéticas que han propugnado un arte “sin obras” realizado al margen de cualquier práctica “física”, teorías sin duda indirectamente condicionadas por la filosofía platónica y su rechazo a las prácticas manuales. En este sentido, el peso de los neoplatónicos en el pensamiento medieval sí se ajustaba más en sus principios a lo descrito por Tatarkiewicz para justificar el menosprecio hacia las artes plásticas, pero la importancia de Platón en la Antigüedad ha sido deliberadamente exagerada por una Iglesia que vio en sus teorías idealistas un importante respaldo de sus propias tesis.

<sup>112</sup> Tatarkiewicz, 44.

práctica, generalmente a partir de los preceptos descubiertos o estudiados por su “hermana mayor” (se percibe aquí el eco de la diferenciación aristotélica entre “razón superior” y “razón inferior”). Conviene no perder de vista esta cuestión, pues como ya veremos sus consecuencias van desde esa necesidad de establecer una dicotomía academia-escuela, hasta la paulatina pérdida de importancia de la calidad o la dificultad de una obra de arte en beneficio del discurso teórico que la sustenta, un proceso de “literaturización” que culmina en la época moderna con la eclosión de movimientos de vanguardia como el arte conceptual, en el que se llega a prescindir por completo del sustrato material de la “obra”:

“Lo gráfico ahora [en nuestros días] actúa más bien como una cierta señalización, que, incluso en la representación ilusionista, se relaciona con el signo; es más una marca que señala la dirección del significado que “una forma de hacer”, problemática esta última que ahora se tiende a interpretar más bien como *artesanal*, lo que debe ser traducido en definitiva como *relativamente prescindible*”.<sup>113</sup>

Pero no adelantemos acontecimientos. En lo que al Renacimiento se refiere, la necesidad de dar con un corpus teórico explica el que nos hallemos ante una de las épocas tratadísticas por excelencia.<sup>114</sup> Como hemos intentado demostrar, la destreza manual o el esfuerzo físico necesarios en el desarrollo de una actividad no repercutían tan negativamente en su valoración como algunos autores creen. Pero sí es correcto afirmar que el grado de actividad intelectual era un elemento favorable de primera magnitud, de manera que si el artista quería ver apuntalada la mejora de su posición social tenía que demostrar que su trabajo tenía una sólida base teórica y especulativa, dando origen a lo que más tarde en ciertos cenáculos se va a llamar pintor-filósofo; y para ello se precisaba de la teoría y de su difusión. Con esta contundencia se manifestaba el académico español Rejón de Silva en su prefacio a los tratados sobre pintura de Leonardo y Alberti, prefacio escrito en una época en la que la diferenciación arte-artesanía ya se estaba consumando en la mayor parte de Europa:

“En todas las artes hay profesores que se contentan con ser meros prácticos, sin más estudio que lo que comúnmente ven hacer a los demás, ni más reglas que las que les suministra su imaginación; pero también hay otros que uniendo la práctica al estudio y aplicación, *emplean su entendimiento en buscar y aprender los preceptos sublimes que dieron los hombres eminentes de su profesión, y reflexionar profundamente sobre ellos y sobre las máximas que establecieron*; y de éste modo executa su mano las producciones de sus fatigas y desvelos con honor y aprovechamiento del artífice, y con universal satisfacción y aplauso. Tal vez la Pintura sea el arte que mas abunde de la una de estas dos especies, aunque no sé con qué razón se llamarán los de la primera profesores de Pintura, sino corruptores de ella”.<sup>115</sup>

Y es que “El hombre del Renacimiento nos habla de la dignidad de un trabajo *que no distingue entre el intelecto y las manos*, porque no aísla del proceso ni las herramientas ni el resultado obtenido. (...) agudo el análisis que hicieron parte de los pensadores europeos del siglo XVI, entre los que destaca al valenciano J. Luis Vives, por considerar que es precisamente la técnica, la que proporciona un conocimiento más directo de la

---

<sup>113</sup> Lersundi, 27 y 28. La cursiva es nuestra.

<sup>114</sup> Esta circunstancia se vio notablemente favorecida por el perfeccionamiento de la imprenta debido a Guttemberg, en 1436, y que resultó clave para permitir la rápida divulgación de las ideas renacentistas por todo el continente. De esta manera se respondía a la necesidad de circulación de la información que la creciente actividad mercantil en el continente demandaba.

<sup>115</sup> De Silva, Prólogo a los *Tratados de la Pintura de Leonardo de Vinci y León Battista Alberti*. La cursiva es nuestra.



naturaleza y superior a lo exclusivamente especulativo, lo cual converge con las palabras de Erasmo (...) Esta valoración ya la apunta Crombie al hablar de la técnica y la ciencia medievales, antes de llegar a las condiciones del siglo XVI que al conjugar el pensamiento filosófico y la habilidad del artesano ofrecían el marco para tomar con el mayor interés el estudio de los procesos técnicos”.<sup>116</sup>

Resulta pues evidente que lo que debe separar al artista del simple artífice no es su actividad (ambas son inevitablemente manuales), sino la actitud inquisitiva del primero ante su oficio, la capacidad de reflexionar ante su trabajo, de entender las claves del mismo e incluso de hacerlo progresar con sus descubrimientos, marcando así las distancias con la mera ejecución automática (es decir “artesanal”), que el académico denigra, y con el aprendizaje presuntamente inmovilista heredado de los gremios y responsable de aquélla. Es más, si el arte está sujeto a un estudio racional de sus principios y no consiste en la simple repetición mecánica de unos preceptos heredados del maestro, se abre la puerta al debate y a la enseñanza argumentada de dichos principios, y por tanto también a la crítica de los mismos.

Necesitados de una prueba del carácter intelectual de su trabajo, los artistas del Renacimiento encontraron en el dibujo el testimonio más claro de sus tesis y también el más útil, pues permitía no sólo su propia reivindicación, sino la de los oficios dependientes de él, esto es, la pintura, la escultura y la arquitectura, las llamadas “Arti di Disegno” que en el futuro iban a constituir la espina dorsal de las Academias de Arte, al menos hasta que los arquitectos llegaran a disfrutar de una enseñanza particularizada en su propia academia.

Fue uno de los filósofos antiguos que mayor peso iba a tener tanto en la escolástica medieval como en las ideas humanistas, el ya citado Aristóteles, el que concediera carta de nobleza al dibujo, contradiciendo la opinión de algunos de sus contemporáneos. En un párrafo de su *Política* “afirma la importancia de que se enseñe dibujo en las escuelas, no por la vulgar razón de impedir errores en la adquisición o venta de objetos de arte, *sino para alcanzar el sentido y el juicio de la belleza del cuerpo humano*. Afirmación ésta que muy probablemente venga limitada por el conocimiento de las proporciones, en tanto que base ya sea del aprendizaje del dibujo, ya sea de la “belleza” del cuerpo humano. Pero sea como sea, subordina la belleza natural al conocimiento del dibujo. *Ya no se trata de aquel arte que imita a la naturaleza, sino del arte que crea la belleza del objeto natural*”.<sup>117</sup>

Por tanto el dibujo aparece como una herramienta de aprendizaje y de análisis de las formas naturales insustituible, es el instrumento mimético por excelencia. Y remarcamos el calificativo de “mimético” porque que es precisamente en el Renacimiento cuando el concepto de mimesis se desprende de las connotaciones peyorativas que hasta entonces había asumido (y que de hecho asume en el párrafo de Venturi arriba citado), para adoptar otras bien diferentes. Panofsky explica cómo para los renacentistas, siguiendo el camino abierto principalmente por las teorías de Cennini, la función primordial del arte era *la imitación inmediata de la verdad*: “...esta receta marca el comienzo de un nueva época cultural. Constituye algo extraordinariamente nuevo el aconsejar al pintor que se sitúe ante un modelo (...), si esta norma artística arranca del olvido milenario al concepto —evidente

---

<sup>116</sup> Valerià Cortés, 146 y ss. La cursiva es nuestra.

<sup>117</sup> Venturi, 52. La cursiva es nuestra. El párrafo fue ampliamente aprovechado por Pacheco y otros autores academicistas para respaldar sus opiniones acerca del reconocimiento del carácter liberal del dibujo por parte de los autores antiguos. Ver también Efland, página 16: “*It was in his Politics, however, that he explained the educative importance of the arts in detail*”.

primero en la Antigüedad, exterminado después por el neoplatonismo, y no mejor acogido por el pensamiento medieval- de que la obra de arte había de ser una fiel copia de la realidad; y no sólo lo arranca del olvido, sino que con plena conciencia lo eleva a programa artístico”.<sup>118</sup>

Efectivamente, si para el autor renacentista el dibujo abandona ya el peldaño de las artes mecánicas precisamente por su función mimética es porque ahora la mimesis puede definirse en términos mucho más nobles.<sup>119</sup> En primer lugar, cuando decimos mimesis no pensamos en una vulgar imitación de las formas naturales, sino en la capacidad productiva de elaborar formas a partir de los principios adquiridos de manera reflexiva, formas que por su coherencia nos puedan parecer verosímiles. En segundo lugar, las leyes de esa verosimilitud son leyes estructurales, de racionalización lógica, de plausibilidad psicológica y sensorial cotejables con una experiencia empírica. Mejor que de mimesis podría hablarse de estructuración de una forma, pues el dibujante ya no copia de manera “mecánica” un modelo determinado (si es que tal cosa es posible), sino que se vale de su capacidad analítica y reflexiva para operar sobre la experiencia visual y traducirla a un lenguaje gráfico fundamentado en leyes racionales<sup>120</sup>. De esta manera también se puede ir más allá de la percepción mediante la aplicación de un criterio de gusto selectivo, dando lugar a formas o figuras que “mejoren” las naturales y que aun sin existir puedan resultar creíbles a la luz de un examen racional: “Según la interpretación de Alberti, el arte imita las leyes de la naturaleza más bien que sus apariencias. (...) Otros teóricos subrayan que la imitación no es un acto pasivo: la naturaleza tiene que “descifrarse”, y su contenido, extraerse”.<sup>121</sup>

Pocos dibujos o bocetos conservamos de la Edad Media, en cambio “El dibujo, el boceto, se convirtió para el Renacimiento en algo importante no sólo como forma artística, sino también como documento y como huella del proceso de creación artística; se reconocía en él una forma expresiva especial, distinta de la obra de arte terminada; *lo que en él se apreciaba era la invención artística en su punto de origen*, en un estadio casi todavía no desligado del sujeto”.<sup>122</sup> Precisamente por ello los dibujos comienzan a conservarse y pasan de ser mero preámbulo a la obra acabada para erigirse en objetos con valor propio: resulta perfectamente lógico que un autor tan influyente en el ámbito intelectual renacentista como Vasari fuera además un gran coleccionista de dibujos.<sup>123</sup>

---

<sup>118</sup> Panofsky, 46. Otro autor que esgrime este argumento es Mengs, 262. Ver también Venturi, 86 y 87.

<sup>119</sup> Panofsky, 46 y ss. Como señala este autor, el concepto de mimesis volvería a caer en desgracia de manera recurrente a lo largo de los siglos siguientes, y de hecho en la actualidad su interpretación oscila entre las implicaciones positivas y las negativas según cada autor: valga como ejemplo de esta afirmación la diferencia de matiz que el término adopta según lo empleen Venturi o Eco, al que parafraseamos a renglón seguido.

<sup>120</sup> Nuestra definición de mimesis sigue casi al pie de la letra la dada por Umberto Eco para referirse a la elaboración de una trama literaria, y que a su vez amplía la definición aristotélica. En este caso, hemos cambiado algunos elementos de su enunciado para adaptarlo a la realidad de las artes plásticas, que es la que aquí nos ocupa. Eco, 1995, 199.

<sup>121</sup> Tatarkiewicz, 306 y 307. Según este autor, la acepción de mimesis como imitación de las apariencias fue la defendida por Sócrates y, muy especialmente, por Platón. Éste último, al considerar la realidad sensible como reflejo de una idea superior, dejaba en mal lugar al artista gráfico, pues opinaba que se limitaba a ejecutar la “copia de una copia”. Más complejo y elaborado era el concepto de mimesis para Aristóteles, que es el que hemos descrito y ampliado aquí por ser el que sirvió de punto de partida para las ideas de los teóricos renacentistas.

<sup>122</sup> Hauser, 388.

<sup>123</sup> Kris y Kurz, 54.

Este cariz intelectual del dibujo (y de las disciplinas que dependen de él) se consume cuando en sus textos Alberti considera el arte como una ciencia fundamentada en proporciones matemáticas. “Artísticamente fue muy significativo el planteamiento *racionalizado* de unos principios para dar coherencia y unidad al espacio. *Todo se había de poder calcular convenientemente y justificar con método*, los términos matemáticos redujeron el espacio a línea perspectivas, y las formas de las imágenes se sistematizaron con la proporción”.<sup>124</sup> Los contemporáneos del artista italiano y varios de sus sucesores apuntalan el carácter científico del arte mediante un complejo entramado de estudios que abarcan desde la especulación teórica abstracta hasta el terreno del empirismo más minucioso. De ello son muestra no sólo los textos sobre las leyes de la perspectiva o de la proporción, sino también los estudios sobre anatomía, ámbito en el que los artistas realizarán importantes aportaciones al campo de la medicina. A tal extremo llega esta obsesión por la conversión del arte en ciencia, que comienzan a circular historias, las más de las veces irreales o exageradas, en las que se nos describe a Miguel Ángel descuartizando cadáveres cuchillo mediante para obtener moldes de sus músculos, o a Vesalio ocupado en un cementerio durante noches enteras en la macabra actividad de desenterrar muertos, con el fin de profundizar en sus conocimientos anatómicos.<sup>125</sup> Episodios como éstos contribuyeron a forjar la imagen del artista excéntrico que la modernidad ha llevado a sus extremos más paródicos.

Al margen de estos sucedáneos pintorescos a los que da lugar la nueva teoría del arte, en su *Advertencia al pintor* Leonardo resume de manera clara y ya más seria el ideal al que aspiran sus contemporáneos: “El pintor debe ser universal, y amante de la soledad; *debe considerar lo que mira, y racionar consigo mismo, eligiendo las partes más excelentes de todas las cosas que ve*; haciendo como el espejo que se trasmuta en tantos colores como se le ponen delante: y de esta manera *parecerá una segunda naturaleza*”.<sup>126</sup> El copista de su entorno que algunos denigraban en otros tiempos por considerarlo un vulgar “mono de imitación” había trascendido de tal estado para convertirse en ejemplo de un largo compendio de virtudes: cuando Miguel Ángel sentencia que él trabaja “con el cerebro, y no con la mano”<sup>127</sup> su frase, más que reivindicación, es constatación de un hecho ya aceptado de manera generalizada en su entorno.

También los humanistas acuden en ayuda de los artistas por diferentes vías, y de manera decisiva. Ya hemos citado opiniones en las que se mostraban partidarios de una integración teoría-práctica conveniente a las reivindicaciones de los artistas; en algunos casos, son utilizados como fuente de documentación irremplazable para asesorar al artífice sobre cuestiones relativas a la imagería religiosa, mitológica o histórica.

“Fue una culta minoría adherida al movimiento humanístico la que constituyó un círculo más homogéneo que el representado por el conjunto eclesial, respecto a tener los dos la misma lengua cultural, con el afianzamiento que supuso el interés por el estudio del latín para hacer una cultura de elite; en tanto que el de la Iglesia no había pasado de ser una herencia cultural de romanización tardía. Circunstancia que hizo a los artistas aproximarse al entorno humanístico para ser acreedores de intelección y subrayar la validez de su opinión estética, moderando mediante reglas todo aquello que se consideraba desorden o que tendía a la confusión”.<sup>128</sup>

<sup>124</sup> Valerià Cortés, 23. La cursiva es nuestra.

<sup>125</sup> Valerià Cortés, 63 y ss.

<sup>126</sup> Leonardo, 6. La cursiva es nuestra.

<sup>127</sup> Citado en Pevsner, 37.

<sup>128</sup> Valerià Cortés, 23.

En otros casos, son más bien los humanistas los que buscan la aproximación a los artistas, pues "...reconocían en el arte un eficaz medio de propaganda para las ideas en que fundamentaban su dominio intelectual".<sup>129</sup> "Dante dedica a los maestros Cimabue o Giotto un monumento imperecedero (...) y los compara con poetas como Guido Guinizelli y Guido Calvacanti. Petrarca ensalza en sus sonetos al pintor Simone Martini, y Filippo Villani, en su panegírico de Florencia, cita entre los hombres famosos de la ciudad también a varios artistas".<sup>130</sup>

Un episodio altamente representativo de esta suerte de simbiosis entre ambos grupos es el que protagoniza Benedetto Varchi, destacado humanista y agregado a la Academia florentina en 1543, cuando plantea a diferentes artistas la problemática de la nobleza de la pintura y la escultura. La más significativa de las respuestas a esta encuesta fue la obtenida de Miguel Ángel, al afirmar que Pintura y Escultura eran una misma cosa, pues ambas tenían como finalidad la imitación de la Naturaleza partiendo de la misma base, el dibujo.<sup>131</sup> Las diferencias entre ambas quedaban reducidas entonces a un carácter accidental, pues ambas compartían idéntico sustrato, y era en éste en el que cimentaban su prestigio y su categoría intelectual. Esta afirmación, que hoy nos puede resultar obvia, alcanzó entonces un significado notable, en primer lugar por el considerable peso que en la Italia de la época llegó a adquirir todo lo relacionado con Miguel Ángel, ya fueran sus obras, sus opiniones o sus peripecias vitales; y en segundo lugar, porque hasta entonces pintores y escultores habían estado agrupados en diferentes gremios *en función del material con el que trabajaban*, idea que hoy nos puede parecer chocante, pero que se asumía como perfectamente normal en el periodo previo a la consideración del dibujo como aglutinante de ambas actividades: "Los escultores tenían que ser miembros del Arte dei Fabbri, porque todos (o la mayor parte de ellos) trabajaban en piedra; los pintores, del Arte dei Medici, Speziali e Merciai, porque tenían que trabajar con pigmentos".<sup>132</sup> Hasta el Renacimiento (y de hecho todavía durante mucho tiempo después) la cualidad intelectual de la actividad artística, aun cuando se pudiera aceptar, pesaba menos que la materia con la que cada cual trabajaba. En el apartado dedicado a Vasari veremos como la aceptación de este principio de vinculación al dibujo fue aprovechada por los artistas para alejarse de las instituciones gremiales.

Pero además de este complejo armazón teórico, sobre el que volveremos con más detalle en el apartado sobre los tratados, los artistas del Renacimiento necesitaban reforzar su argumentación teórica apoyándose en otros elementos, ya de índole histórica o "empírica". Se buscaba el respaldo de una tradición, y es aquí donde el arte clásico entra en escena aportando un valioso precedente al que se hará mención de manera recurrente a partir de entonces, y que definirá de manera decisiva el estilo y el espíritu de las academias de arte.

---

<sup>129</sup> Hauser, 378.

<sup>130</sup> Hauser, 381.

<sup>131</sup> Valeriano Bozal, introducción a los *Tratados de Pintura de Leonardo y Alberti*, IX.

<sup>132</sup> Pevsner, 43. Véase también, en esta misma tesis, en el apartado 1.2.3, la inclusión de los pintores ingleses en el mismo grupo ocupado por los pintores de brocha gorda y de carruajes.

## 2.2.2: El recurso a la Antigüedad como modelo, o de cómo Roma venció a los bárbaros.

Es unánime la idea de que fue Italia la región que se situó a la cabeza de Europa en materia de arte durante el Renacimiento, y de hecho sirvió como principal modelo a seguir para los artistas de otros países hasta bien entrado el siglo XIX. Son varios los factores que explican esta primacía:

“...porque es un país que lleva ventaja a Occidente también en el aspecto económico y social, porque de él arranca el renacimiento de la economía, en él se organizan técnicamente el financiamiento y transporte de las cruzadas, en él comienza a desarrollarse la libre competencia frente al ideal corporativo de la Edad Media y en él surge la primera organización bancaria de Europa.”<sup>133</sup>

Una privilegiada posición geográfica convierte a Italia en puente entre Europa y África y, simultáneamente, en plataforma desde la que controlar buena parte del tráfico con Oriente conforme se acentúa el declive bizantino. Florencia, una de las más destacadas ciudades estado italianas del momento, alcanza a principios del siglo XV su máximo nivel de desarrollo económico, y la clase dominante no duda en hacer ostentación de su nuevo poderío de manera similar a como ya lo hiciera la Atenas de Pericles: en esos años es cuando Brunelleschi se enfrasca en el diseño de la cúpula de la catedral florentina (1421) y Ghiberti trabaja en la construcción de la puerta oriental del Baptisterio (desde 1425). Es precisamente esta necesidad de ostentación, de exhibición de la riqueza adquirida, la que hace más necesario que nunca el recurso al trabajo de los artistas de todas clases, sean orfebres, arquitectos, pintores o escultores, y sitúa a éstos en una situación que les permitirá reivindicar con mayor autoridad una mejora de su status social. Además, esta ostentación no se realiza “en bruto”, no se manifiesta preferentemente por una mera acumulación de materiales preciosos o por un despilfarro de medios, despilfarro que paradójicamente tanto denostarán algunos autores academicistas al considerarlo un vicio del arte romano en comparación con el griego. Y es que el cortesano renacentista o el hombre de negocios de la época están también orgullosos de los medios que les han permitido alcanzar semejantes cotas de poder y prosperidad, de la racionalidad en la organización de sus empresas, de la preparación, conocimientos y disciplina, en suma, que ello requiere. No se trata sólo de exhibir los frutos de su posición, sino también la inteligencia que en teoría ha permitido obtenerlos, por tanto se presume de “buen gusto” y de erudición, y a través de la continua realización de obras públicas y de embellecimiento se pretende, por una parte, dejar bien clara la posesión de estas virtudes, y por otra, asegurarse una fama póstuma y mostrar consideración a sus conciudadanos. Es cierto que eran éstos los que muchas veces costeaban la construcción de las grandes obras de embellecimiento de sus ciudades, pero en otras ocasiones era la fortuna privada de las grandes familias la que asumía los gastos, como fue el caso de la cartuja de Pavía, sufragada por los Visconti y los Sforza.<sup>134</sup> La economía de las repúblicas italianas se basa “...en el método, el cálculo y la conveniencia; [ésta y el arte del periodo] son creaciones de un mismo espíritu, que se impone en la organización del trabajo, de la técnica comercial y bancaria, de la contabilidad por partida doble, y en los métodos de gobierno, diplomacia y estrategia. Toda la evolución del arte se articula en este proceso general de *racionalización*”.<sup>135</sup> De esta manera, la mentalidad dominante moldeó también en buena medida la de los artistas cuyo concurso veía necesario para engrandecerse, un concurso que

---

<sup>133</sup> Hauser, 327.

<sup>134</sup> Hauser, 354.

<sup>135</sup> Hauser, 329. La cursiva es nuestra.

se vio recompensado, a su vez, con el propio engrandecimiento del artífice: “...se hace que el artista nade en la luz para brillar uno con los reflejos”.<sup>136</sup>

Así, aunque Italia no sea la nación más fuerte de la Europa de la época en el ámbito político, sí es aquella en la que los artistas están mejor situados en la carrera que entonces comienza por emanciparse de la situación medieval, al responder su entorno mejor que ningún otro a las nuevas aspiraciones.

Si la pujanza económica de ciertas clases y su gusto por la belleza explica en parte esta situación beneficiosa para los artistas, no sirve en cambio por sí misma para dar respuesta a la adhesión a un estilo concreto, ya que eran varios los que podrían haber satisfecho las mismas aspiraciones, y es aquí donde entran otros factores que es necesario precisar.

Italia era la heredera directa del legado estético y monumental del Imperio Romano, lo que hizo que en ella la penetración de los estilos medievales fuera mucho más débil que en otras zonas del continente europeo. Esto se evidencia en la especial singularidad de su arte medieval, con multitud de “préstamos” del arte antiguo en edificios de corte románico o gótico, de lo que sería uno de los ejemplos más obvios el de la iglesia de San Miniato al Monte, que posee la más “clásica” fachada del románico europeo. La abundancia y la calidad de los restos antiguos en su entorno era mucho mayor que en cualquier otro lugar de Europa, e hizo casi inevitable para los italianos el mantener un vínculo con la Antigüedad que resulta más difícil de rastrear en otras regiones: las ruinas de la capital imperial se hallaban en su suelo, y entre ellas se asentaba la sede de la Iglesia Católica, principal transmisora de la cultura grecolatina, incluyendo su filosofía (que tanto peso iba a tener en la configuración de la mentalidad humanista de que harán gala los más representativos artífices de entonces).<sup>137</sup>

Y es que la principal ventaja que presenta el arte de la Antigüedad para el artista del Renacimiento es que en ella se rompe con el anonimato en que habían vivido buena parte de los artistas medievales y se encuentran los mejores precedentes de las reivindicaciones renacentistas que apuntábamos en el apartado anterior. La primera obra firmada de la historia de las artes plásticas de la que tenemos constancia es el *Vaso de Aristónoo*, del 700 a. C. Y es a partir sobre todo del siglo VI que comienzan a aparecer las primeras “personalidades” artísticas, y con ellas los primeros tratados sobre artes plásticas y las primeras biografías dedicadas a los artistas. El primer tratado sobre artes plásticas conocido es el “Canon”, de Policleto, del siglo V a. C, centrado en la figura tetragonal, es decir, la construida según unas proporciones numéricas de probable origen pitagórico.<sup>138</sup> Y en la segunda mitad del siglo III a. C Duris de Samos (nacido hacia el 340 a. C) escribió sus libros sobre las *Vidas de Pintores y Escultores*, sin describir apenas las obras de éstos,<sup>139</sup> con lo que sentaba el más claro precedente de las muy posteriores “Vidas” de

---

<sup>136</sup> Hauser, 385.

<sup>137</sup> Hasta tal punto es así en lo que a la Iglesia se refiere, que la arquitectura religiosa italiana muestra bastante resistencia a la adopción de las formas góticas y en muchos casos siguen perviviendo concepciones más propias de las basílicas romanas, o una horizontalidad a la que eran ajenas las catedrales alemanas o francesas; son precisamente los edificios públicos los que recogen mayor número de esencias góticas, dando a Italia una arquitectura civil de mucha mayor importancia que la de otros países europeos.

<sup>138</sup> Venturi, 46.

<sup>139</sup> Venturi, 48, y Wittkover, 15. La afirmación del primero de que Duris se limitó a hablar de los artistas sin prestar atención a sus obras debe ser tomada con reservas, pues sus libros han llegado a nosotros de manera muy fragmentada.

Vasari y se demostraba que algo había cambiado en la percepción que la sociedad griega tenía de la labor de los artistas plásticos y de su carácter.

Seguramente mucho tuvo que ver en todo ello el excepcional florecimiento artístico que se produce en Grecia durante los siglos V y IV a.C., creando esa imagen de una verdadera cima de la cultura a la que ya aludíamos en el apartado anterior. Es comprensible que durante ese periodo las obras escritas por artistas o sobre ellos se multipliquen, sentando lejanos precedentes para los intelectuales humanistas, que no dudarán en recoger el testigo: “Pánfilo sobre aritmética y geometría, Eufranor sobre simetría y color, la teoría del arte de Apeles, Melantio sobre pintura y Nicias sobre temática (...) Aunque algunos pudieron ser una especie de manuales técnicos, existen razones para pensar que la mayoría de ellos demostraba el intento del artista de abordar sus problemas en un nivel teórico, de discutir sus principios, de ver el arte como una profesión intelectual (...) No podemos negar que esta literatura, que nace en la segunda mitad del siglo V y se vigoriza en el IV, refleja una *volte face* entre los artistas, similar a la de los siglos XV y XVI.”<sup>140</sup> En efecto, las similitudes con el Renacimiento son obvias.

El más importante de todos estos textos es sin duda el de Plinio el Viejo, la “*Naturalis historia*”, que va a convertirse en la referencia crítica fundamental para conocer el pensamiento artístico de su periodo y sus autores desde la perspectiva de los que siglos más tarde se considerarían herederos naturales de griegos y romanos. En nuestro país, Pacheco, por ejemplo, lo cita con harta frecuencia en su “*Arte de la pintura*”, y ya lo hacen antes que él muchos artistas y teóricos del Renacimiento. Plinio recoge materiales sobre pintura y escultura elaborados por Xenócrates de Sicione y por Antígono de Caristo (pertenecientes a la primera mitad del siglo III a.C.), siéndole otorgada la autoría principal al primero. Cuando Xenócrates “...escribe un tratado destinado a pintores y escultores para dotarles de consejos y preceptos, ya no se limita a la simple enumeración abstracta como el canon de Policleto, sino que pone en relación sus ideas estéticas con determinadas posibilidades artísticas; y de la relación entre una regla de juicio y la intuición de la obra de arte o de la personalidad artística *surge la crítica*. Con Xenócrates, por tanto, se llega por vez primera, por lo que sabemos, a un elevado nivel intelectual de la crítica de arte”.<sup>141</sup>

Si en aquella época las artes se habían hecho un hueco, siquiera temporalmente, entre los trabajos liberales, no debe resultarnos extraño que en pleno auge del imperio romano gobernantes como Nerón, Adriano, Marco Aurelio o Alejandro Severo mostraran un interés por ellas que les llevó incluso a su práctica y que, aunque criticado con dureza por alguno de sus coetáneos (caso de Tácito), debía despertar la lógica envidia de aquéllos que aun luchaban contra las constricciones de la era gremial varios siglos más tarde.

Tratados de arte, biografías sobre artistas, aparición de la crítica erudita, equiparación de las artes a los oficios liberales, en suma, auge del interés hacia el arte y sus creadores; todos los elementos que los italianos intentan recuperar ya estaban ahí, en el pasado clásico, esperando regresar a escena tras una larga ausencia.

Si es evidente que los intelectuales renacentistas primero, y los académicos después, no podían dejar pasar antecedentes como éstos para elaborar sus propias teorías sobre el carácter liberal de las artes, también lo es el que en muchos casos tales

---

<sup>140</sup> Wittkover, 14.

<sup>141</sup> Venturi, 46-47.

antecedentes fueron idealizados en exceso y con cierta frecuencia se cometió el error de considerar como generales casos particulares e incluso excepcionales. Por ejemplo, los humanistas exageraron la importancia concedida a los artistas en la Antigüedad o en ciertos periodos de ésta, pero tampoco queda claro hasta qué punto muchos de estos errores de valoración eran en realidad intencionados, con vistas a dar mayor crédito a los principios que se defendían. De cualquier manera, si los autores de semejante bagaje teórico eran útiles para las reivindicaciones de los artistas, eran los estilos artísticos con los que habían convivido y que habían descrito y analizado los que debían ser emulados como plasmación concreta de sus teorías.

Por tanto, resulta lógico que cuando los intelectuales y artistas italianos del Renacimiento busquen un estilo propio o emblemático que venga a reemplazar a los heredados de la Edad Media se vuelvan al legado clásico, primero por los factores económicos y de prestigio histórico ya enumerados, y segundo por un cierto matiz que podríamos calificar de “patriótico”. La unidad de la Cristiandad entra en crisis durante el Renacimiento, y a ello no es ajeno el surgimiento de un fermento nacionalista que tendrá que esperar hasta los siglos XVIII y XIX para encontrar su formulación definitiva: “...a finales de la Edad Media, el feudalismo, común a todo Occidente, y la caballería internacional, la Iglesia universal y su cultura unitaria, son sustituidos por la burguesía nacional con su patriotismo ciudadano, sus formas económicas y sociales distintas en cada lugar, las esferas de interés estrechamente limitadas de las ciudades y las provincias, los particularismos de los principados y la variedad de las lenguas nacionales. Y entonces es cuando el factor nacional y racial se adelanta al primer plano como decisivo y el Renacimiento aparece como una forma histórica particular en la que el espíritu italiano se individualiza con respecto al fondo de la unidad cultural europea”.<sup>142</sup> En la búsqueda de una identidad diferenciada del resto del continente, para los italianos el legado clásico era el que les vinculaba a un pasado de esplendor que podían ver como más propio y característico y del que podían sentirse más orgullosos, pues durante parte de su apogeo era la península itálica la que dominaba buena parte de Europa y del mundo conocido, como volverá a dominar en la primera durante varias décadas, aunque esta vez ya sólo en el ámbito estético.

No se debe menospreciar la importancia de esta búsqueda de unas señas de identidad “nacional” a la hora de adoptar como enseña el clasicismo. Porque cuando siglos más tarde surja el Romanticismo como primer movimiento de envergadura contra la academia, heredera directa de dicho clasicismo, no es nada casual que lo haga principalmente en Alemania e Inglaterra, países débilmente romanizados en comparación con sus vecinos meridionales. Ni es casual tampoco que como parte de su campaña contra el arte académico los románticos apuesten precisamente por reivindicar la recuperación de los estilos románico y gótico, propios de la Edad Media, de aquella época de “barbarie y oscurantismo” y de artistas-artesanos tan denostada por los principales defensores del mundo académico y de sus pintores-filósofos herederos del pasado grecolatino.

Podríamos sumar a todo lo anterior que los rasgos estilísticos del clasicismo, fuertemente naturalistas, permitían contraponerlo con facilidad a la tendencia a la abstracción que habían mostrado los estilos medievales, y que ya se había visto notablemente suavizada en el gótico tardío.<sup>143</sup> Se podría objetar que la evolución hacia un

---

<sup>142</sup> Hauser, 323.

<sup>143</sup> Hauser señala acertadamente que el “descubrimiento” del naturalismo por parte del Renacimiento es más un invento de la historiografía decimonónica que un hecho, pero es indudable que el grado de realismo que



mayor grado de naturalismo no fue exclusiva de Italia, y que incluso se llevó aun más lejos en países ajenos parcial o totalmente a las corrientes italianizantes, como es el caso de Holanda. Ciertamente, si las transformaciones socioeconómicas e incluso filosóficas o científicas eran comunes a casi toda Europa, por lógica deberían producirse efectos similares en todo el continente. Pero ni estas transformaciones fueron idénticas ni lo fueron sus frutos, ya que germinaron sobre terrenos dispares en su historia y en la herencia recibida de ésta, y es aquí donde nuevamente el arte clásico deja su impronta y marca las diferencias.

La expansión comercial y colonial en que entonces se halla inmerso Occidente, y que se ve notablemente potenciada con la conquista de América y las grandes campañas de navegación a escala global, exige al hombre europeo una profunda renovación de sus relaciones con la realidad. El ensimismamiento religioso del medioevo no es especialmente útil al mercader que emerge en este periodo (si acaso únicamente como pretexto para la expansión de su influencia enmascarándola bajo la apariencia de una cruzada o una misión evangelizadora). Siguiendo las tesis de Hauser (en una dirección que más tarde retomaría Alpers, como veremos a continuación), un mercado en expansión requiere de la exploración, del establecimiento de nuevas rutas de comercio, del estudio de las principales fuentes de recursos y mano de obra disponibles, requiere el cartografiado de la realidad circundante para comprender mejor las posibilidades que ésta ofrece. A modo de resumen, el principio rector en las nuevas relaciones con el medio es obvio: cuanto mejor conozcamos la realidad más oportunidades tendremos de dominarla. Así, el naturalismo en las artes se recupera al tiempo que Europa se lanza a la conquista del mundo “material”, y para ello precisa más que nunca de nuestra principal fuente de información a la hora de recabar datos: los sentidos. Siendo éstos nuestra ventana al mundo, conociendo su funcionamiento se interpretará mejor la naturaleza de la información que nos proporcionan, sus posibilidades y sus limitaciones, y en esta tarea el concurso del artista se antojaba entonces imprescindible y se solapaba frecuentemente con el del hombre de ciencia:

“...un nuevo interés en el mundo, en la naturaleza de las cosas y del hombre y en los recursos para dominarla comenzó a eclipsar el trascendentalismo que había prevalecido en la filosofía medieval. Nombres tales como Copérnico y Leonardo da Vinci en ciencia, Maquiavelo en política, Valla y Erasmo en teología y filología marcan el nuevo estilo (...) Mientras que el Humanismo liberó la mentalidad europea de las ataduras de la autoridad aceptada sin espíritu crítico y el Protestantismo logró para el individuo un acercamiento directo a Dios, la ciencia también se desarrolló vigorosamente tan pronto como se adoptaron métodos inductivos.

Los descubrimientos de Kepler, Galileo, Descartes, Newton y Leibniz son los resultados del nuevo espíritu de investigación experimental. Pretenden y consiguen llegar a

---

podemos hallar en las diferentes artes se acrecienta paulatinamente conforme nos aproximamos a la época renacentista. Simplemente, se puede afirmar que en ésta se llega a la concreción de un proceso gradual comenzado mucho tiempo antes, como graduales son también los cambios que permiten al arte conseguir su nueva apreciación. Sobre este particular se extendería ampliamente E. Gombrich en su obra “Arte e ilusión” desde una posición distinta aunque no necesariamente contradictoria con la del teórico húngaro (Gombrich, 2002). Por el contrario, Francastel estima que el verdadero descubrimiento del naturalismo no se produce hasta el impresionismo y que el arte renacentista no deja de ser una construcción cultural orientada a la racionalización del universo visual (Francastel, 1984). Tal vez simplificáramos el problema si adujéramos que el teórico galo sobreestima la importancia del estilo “francés” por excelencia llevado de un impulso chovinista, obviando que no estuvo ni más ni menos influido por el medio cultural que su antepasado italiano. Tanto Hauser como Gombrich ven el impresionismo más bien como culminación del proceso renacentista, antes que como ruptura con él, tesis que nos parece más plausible.

una verdad independiente del dogma (...) eminentemente práctica para dominar la Naturaleza; *el conocimiento es poder* (...).<sup>144</sup>

El fenómeno ya había tenido precedentes, y que fuera precisamente en la Grecia que tomaran como modelo los académicos italianos no es en absoluto casual:

“(...) el ensanchamiento del escenario geográfico producido por las migraciones y las búsquedas de nuevos centros comerciales hace preciso un conocimiento menos primario de las rutas, de los diferentes lugares y del carácter de sus habitantes. Es entonces cuando se confeccionan los primeros mapas, que sustituyen la geografía mítica que aparece, por ejemplo, en *La Odisea*, por una geografía real, auténtica, progresivamente más perfecta, para facilitar las navegaciones. Todo ello obliga a una imagen del mundo menos mitológica, más positiva”.<sup>145</sup>

Pero como ya decíamos, si este creciente protagonismo del mercantilismo era común a buena parte de Europa, los matices fueron distintos en cada país y se vieron marcados por sus respectivas particularidades. Holanda, país de navegantes, promotor de grandes empresas comerciales y futura potencia esclavista, compartía con Italia su adscripción al mercantilismo, pero ahí terminaban las similitudes. Los holandeses carecían de los ilustres precedentes con que sí contaban los italianos, y fue esa diferencia en la historia pretérita de ambos uno de los diversos factores que marcarían de manera decisiva el posicionamiento de cada uno ante el problema estético: para los mediterráneos, el peso de la tradición clásica supuso la asunción de unos preceptos teóricos y de unos resultados prácticos que con su autoridad dificultaron, cuando no impidieron, un acercamiento tan “espontáneo” a la realidad como el de sus colegas nórdicos.

En excelente ensayo *El arte de describir*, Svetlana Alpers deja constancia de que el interés por el naturalismo de la pintura flamenca tenía un componente mucho más realista y objetivo que su contrapartida italiana, y resultaba por lo tanto menos proclive a lo literario o a lo idealizante. En el Renacimiento italiano el cuadro “era un escenario en el que las figuras humanas representaban acciones significativas basadas en los textos de los poetas. Es un arte narrativo. Y la omnipresente doctrina del *ut pictura poesis* se invocaba para explicar y legitimar las imágenes por su relación con previos y sacrosantos textos”.<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> Pevsner, 30. La cursiva es nuestra. Que Leonardo sea citado por el autor en el grupo de los científicos es perfectamente lógico, pero no menos que lo hubiera sido incorporarlo al de los artistas; en esos primeros pasos en firme por caminos que no habían sido tan transitados desde la Antigüedad, la observación directa de la Naturaleza se convirtió en la preocupación principal tanto de los hombres de ciencia como igualmente de los artistas, y debemos destacar que Leonardo se formó en el taller de un pintor y por tanto partía de una formación de base artística. De hecho, no había entonces empeño alguno en aislar las diferentes facetas del conocimiento como sí sucedería en siglos posteriores. Más controvertida es la alusión al protestantismo; sí es cierto que al eliminar a la iglesia como mediadora entre Dios y el creyente podemos trazar cierto paralelismo con la nueva relación que se estable entre el artista y el mundo sensible, ahora menos mediatizada por los convencionalismos estéticos impuestos por la tradición, pero también lo es que en varias de sus formas el credo protestante tuvo una raíz marcadamente iconoclasta poco favorable a la evolución de las artes plásticas.

<sup>145</sup> Alberto Bernabé, *De Tales a Demócrito, fragmentos presocráticos*, página 18. Alianza Editorial, Madrid, 2003. El contexto en el que se enmarca el comentario de este autor hace referencia al periodo comprendido entre los siglos VIII y V antes de Cristo, cuando nacen las primeras escuelas filosóficas griegas. Anaximandros, uno de los primeros filósofos, fue también legislador y geógrafo, y confeccionó un mapa del mundo conocido. Paralelamente, en las artes plásticas se había iniciado ya la evolución desde el rígido esquematismo de aire orientalizante tomado de Egipto hacia un grado de naturalismo que cuajaría sobre todo en los siglos V A.C y siguientes. Gombrich describe el proceso con más detalle en el Capítulo IV de “Arte e ilusión”, Gombrich, 2002.

<sup>146</sup> Alpers, 20 y 21. El lema latino “Así en pintura como en poesía” se lo debemos al poeta romano Quinto Horacio Flaco.

No pasaba así en el cuadro holandés. Por ejemplo, la minuciosidad en la representación de texturas o detalles que se aprecia en numerosos cuadros y dibujos de los pintores nórdicos de la época adquiriría un carácter casi de inventario, y en relación al aspecto visual del objeto representado parecía más propia de un “mapa” que de un cuadro: “Huygens mira por una lente y clama por un dibujo. Al proclamar la necesidad de un buen artista que deje constancia de lo que ve a través del microscopio, Huygens da por supuesto que la representación gráfica cumple una función descriptiva. No está a al servicio de un saber recibido y santificado [que es como consideran algunos italianos al que han tomado del clasicismo antiguo], sino de nuevas realidades de un tipo muy particular”.<sup>147</sup>

Pero ya mucho antes que esta teórica habían insistido en estas diferencias autores como Mengs o Lessing, aunque en general sus conclusiones, al contrario que las de Alpers, se concretaban en juicios poco favorables a los artistas de los Países Bajos. Y este menosprecio hacia los estilos nórdicos obedecía a la ignorancia de los preceptos clásicos que se evidenciaba en ellos, al saber “recibido y santificado” de que se hablaba en el párrafo transcrito anteriormente.<sup>148</sup> Los ejemplos abundan, pero nos detendremos sólo en algunos de los más destacables: Miguel Ángel, según Francisco de Holanda, consideraba que “Pintan en Flandes propiamente *para engañar la vista exterior*, o cosas que os alegren y de las que no se pueda hablar mal, así como santos y profetas (...) Y todo esto, aunque parezca bien a algunos ojos, está hecho sin razón ni arte, sin simetría ni proporción, *sin selección* y valentía, y finalmente sin sustancia ni nervio (...) *Prácticamente la única pintura que podemos llamar buena es la que se hace en Italia, y por eso llamamos italiana a la buena pintura.*”<sup>149</sup> Que Miguel Ángel critique esa falta de criterio selectivo entronca directamente con el culto a lo clásico, pues, como diría Lessing, “El artista griego no pinta más que lo bello”. Lessing (sobre cuyas ideas volveremos con más detalle) reconoce que hubo también artistas griegos interesados por la fealdad o lo intrascendente, y es precisamente en la explicación de esta particularidad donde se enlaza tangencialmente con la tradición pictórica de los Países Bajos y se explica su disgusto hacia ella en un párrafo bastante rico en implicaciones: “Y Pireico, *que con el cuidado de un pintor neerlandés pintaba barberías, talleres sucios, asnos y legumbres* –como si en la naturaleza estas cosas tuvieran tanto encanto y se vieran tan raramente–, recibió el sobrenombre de *Rhyparógrafo*, es decir, *pintor de excrementos*, si bien es verdad que el capricho de los ricos pagó sus obras a peso de oro, como para suplir con ese valor imaginario la nulidad de éstas.”<sup>150</sup>

Los artistas italianos estaban sumidos en la lucha por la equiparación con las artes liberales, y eso había creado no sólo una deuda con los estilos de la Antigüedad, sino también con sus principios *o con la idea que se tenía de éstos*, entre ellos uno de los más importantes, el del culto a la Belleza. La mayoría de los tratadistas y partidarios de la academia aceptaron el papel descriptivo de la pintura y la escultura, pero también exigieron algo más a sus prácticos: como intelectual y crítico, el artista filósofo no sólo debe analizar reflexivamente la naturaleza para desentrañar sus leyes, también debe “mejorarla” a partir del análisis de sus principios y de una selección de lo más significativo, evitando la mera

<sup>147</sup> Alpers, 38.

<sup>148</sup> Esta aseveración no debe ser tomada en sentido radical. Evidentemente también los Países Bajos se vieron influidos por las ideas italianas, que conocían bien, y se habla incluso de los Manieristas de Haarlem a principios del siglo XVII. No obstante, los miembros de esta escuela no fueron estrictamente manieristas y sus tendencias no llegaron a calar con fuerza debido a las diferencias contextuales que examinamos a continuación. V. Rosenberg y Slive, 21 y ss.

<sup>149</sup> Citado en Alpers, 25, la cursiva es nuestra.

<sup>150</sup> Lessing, 13 y ss.

copia “servil”. “Los escritores del Renacimiento subrayaron que no toda imitación le sirve al arte, sino únicamente aquella que es “buena” (G. B. Guarini, 1601) “artística” (B. Varchi, 1546), “bella” (Alberti), “imaginativa” (la *imitatio fantastica* de Comanini, 1591). Otros teóricos intentaron interpretar la imitación de un modo más acertado, y *al hacer tal cosa se alejaron de varios modos del concepto de copiar literalmente la realidad*”.<sup>151</sup> Por citar un ejemplo, Mengs, uno de los más destacados teóricos del academicismo postrenacentista, estimaba que ante el dilema de decantarse por la verdad o por la belleza (si en un caso concreto éstas eran incompatibles) el verdadero artista debía optar siempre por la segunda; en caso contrario sería como mucho no más que un hábil artífice.<sup>152</sup> Como ya hemos dicho, “ut pictura poesis” era el lema de los artistas condicionados por el entorno intelectualista predominante en Italia, y el que les haría opinar con claro desdén de todo aquél que no se ciñera a él; aún pasarían siglos antes de que Lessing, pese a sus reservas ante la pintura holandesa, denunciara este fenómeno como fruto de un vulgar error de traducción e interpretación de la famosa consigna. Y es que incluso en el siglo XIX, ante una colección de cuadros holandeses, Reynolds comentaba con cierto disgusto que “...su mérito consiste a menudo únicamente en la veracidad de la representación, por mucho elogio que se merezcan y mucho placer que proporcionen cuando se las tiene ante la vista, resultan muy pobres en la descripción. *Es únicamente a los ojos a lo que se dirigen las obras de esta escuela*; no es de extrañar, pues, que lo que fue concebido exclusivamente para la gratificación de un sentido, haga un mal papel cuando se aplica a otro.”<sup>153</sup> Dejaremos para el apartado dedicado a las teorías neoclásicas un estudio más profundo de esta cuestión.

Por tanto el artista de los Países Bajos, al que ya veíamos relativamente ajeno al debate sobre la liberalidad de las artes plásticas y por ello anclado a una posición social más precaria que sus colegas italianos, desarrolla su actividad bajo criterios muy distintos, más objetivos si se quiere, o menos condicionados por los elementos culturizantes y literarios que los humanistas introducen en la práctica de corte academicista, y no digamos ya por el manierismo cuya influencia sobre los artistas académicos estudiaremos más adelante. Tampoco su clientela es la misma, ni comparte idéntica atmósfera religiosa:

“En Holanda el artista podía apoyarse en una clientela mucho más amplia en proporción al tamaño del país. Pero el número amplio de clientela se contrarrestaba con una tradición menos desarrollada en cuestiones de arte, menor entrenamiento del gusto y la crítica y unos recursos generalmente más limitados. Porque incluso un mercader rico no estaría dispuesto a gastarse su dinero, duramente ganado, con la abundancia de un terrateniente (...) Como además el calvinismo había desprestigiado la pintura de altar y toda decoración de iglesia, la escuela holandesa se encontró restringida a pequeñas pinturas para uso en casas privadas”.<sup>154</sup>

Efectivamente, la pulsión iconoclasta en la Europa protestante, que llegaría a ver episodios de especial virulencia por ejemplo en 1521 o 1524,<sup>155</sup> haría perder a los pintores holandeses a uno de sus principales clientes y, aún más, reforzaría al bando católico en su

<sup>151</sup> Tatarkiewicz, 306. La cursiva de la línea final es nuestra.

<sup>152</sup> Mengs, 89 y 90. En esta última página llega a calificar a los pintores holandeses de “...groseros imitadores de la Naturaleza”.

<sup>153</sup> Citado en Alpers, 18. La cursiva es nuestra. Nótese la similitud con algunos de los argumentos expuestos por Miguel Ángel en líneas previas.

<sup>154</sup> Pevsner, 97 y ss. Aunque en este pasaje establece la comparativa entre los artistas holandeses y los franceses, ya en el periodo examinado Francia había hecho suyos los principios estéticos italianos, llevándolos incluso al paroxismo, como veremos más adelante.

<sup>155</sup> Hauser, 444 y ss.

decisión de recurrir a las obras de arte como instrumento propagandístico al remarcar más acusadamente las diferencias ideológicas con sus rivales. No sólo se le cerraban las puertas de las iglesias a los artistas de los países protestantes, sino que al hacerlo se incrementaba directamente la demanda en los territorios católicos, tanto en cantidad como sobre todo en envergadura de las obras solicitadas.

Más clientes, pero de menor poder adquisitivo y un carácter más doméstico de los encargos condicionaban tanto los formatos como los temas. No había nada en Holanda equivalente a los grandes mecenas meridionales o al Vaticano, y el *grand style* podía desarrollarse sólo de manera muy limitada y bajo los auspicios de los poderosos consejos municipales, sin que ni siquiera éstos pudieran llegar a los extremos de, pongamos por caso, una Capilla Sixtina. La vida cortesana de La Haya, donde tenían su residencia los estatúder, o gobernadores de los Países bajos, transcurría a un nivel bastante modesto; el príncipe Federico Enrique, gobernador de cinco provincias y capitán general y almirante de la Unión durante la primera mitad del siglo XVII, apenas hace algunos pequeños encargos a Rembrandt, pero ni él ni otros miembros de las casas gobernantes se convirtieron en mecenas de los artistas más destacados del periodo, tal y como sí hicieron muchos de sus equivalentes del resto de Europa. La escultura y la arquitectura monumental, que requieren de grandes patronos, quedan relegadas por la pintura, más accesible a las clases medias y populares:

“En cuanto al arte de la pintura y la afición del pueblo por los cuadros, no creo que haya quien les aventaje, habiendo habido en ese país muchos hombres excelentes en este oficio, algunos actualmente, como Rembrandt, y tratando todos de adornar sus casas, especialmente las habitaciones exteriores, con piezas costosas; y no van a la zaga los carniceros y panaderos con sus tiendas, que tienen puestas con gran decoro, y a menudo los herreros, los zapateros, etc, tendrán algún que otro cuadro en su forja o en su taller. Tal es el general conocimiento, inclinación y gusto de los nativos de este país por la pintura”.<sup>156</sup>

El trabajo del artista caía más frecuentemente en el ámbito de lo íntimo y doméstico que en de la apología religiosa, la épica o las alegorías de regusto clásico. Era, comparativamente, un arte más privado que público, en el que lo particular o característico primaba sobre lo general o lo normativo. El que la clase gobernante mantuviera vínculos muy fuertes con sus conciudadanos y no se aislara de ellos (al menos durante cierto tiempo) frenó el desarrollo de una cultura cortesana o elitista y contribuyó a que la temática preferida por la clientela mantuviera una ligazón con el entorno más cotidiano, dando prioridad a lo real sobre lo ideal.

De este cúmulo de factores derivan muchas de las diferencias entre un naturalismo y otro, y de ahí que el arte académico, hijo de Italia y por tanto de su herencia clásica, impusiera unos criterios de representación fundamentados en la idealización de un cierto concepto de belleza, que se pretendería universal y eterno conforme su influencia se fuera extendiendo por el continente. Un concepto que no llegó a eclipsar el interés por lo objetivo desarrollado por los neerlandeses, pero que sí impidió el éxito y la difusión de su estilo allende sus fronteras.

---

<sup>156</sup> La afluencia de riquezas obtenidas gracias al comercio, la piratería o la explotación de las colonias generó una acumulación de capital que no podía ser invertida en las escasas tierras disponibles, de manera que “...era cosa corriente ver que un granjero normal gaste dos o tres mil libras en este lujo [las pinturas]; sus casas están llenas de ellas (...)”. Rosenberg y Slive, 19.

Explicar por qué el criterio italiano se impuso al del resto de los países europeos, el por qué “Roma venció a los bárbaros”, es algo que puede hacerse con un sencillo ejemplo comparativo: basta con recordar la desigual fortuna de dos artistas contemporáneos de entonces para comprobar cómo los nuevos ideales no surgen en Italia por azar, ni son adoptados posteriormente en otros países por un simple capricho. El primero de estos artistas, el “bárbaro” Alberto Durero (1471-1528), trabaja la mayor parte de su vida en Alemania y los Países Bajos, y pese a ser uno de los más reputados de la región no llega a ahorrar más de mil florines tras una carrera marcada por el trabajo continuo y la austeridad de sus costumbres. Cuando se decide a viajar al sur para ensanchar sus horizontes y aprender de sus colegas italianos, la situación que encuentra contrasta tan vivamente con la experimentada en su país de origen que en una carta escrita desde Venecia llega a confesarle a un amigo: “¡Como me voy a helar después de estar al sol! *Aquí soy un señor, en casa un parásito.*”<sup>157</sup> Y es que lejos de Alemania, al otro lado del continente, el “romano” Rafael (1483-1520), tras apenas dos décadas de actividad, desarrollada además entre el lujo, el esplendor y el despilfarro, muere pocos años antes que su colega septentrional dejando una fortuna estimada en más de dieciséis mil florines.<sup>158</sup>

Cuando un compatriota de Durero como Johann Neudörfer escribe una de las primeras colecciones alemanas sobre biografías de artistas, despacha el título con un escueto “Información sobre los artistas y artesanos de Nuremberg” y hace convivir a pintores y escultores con relojeros y cerrajeros, mientras apenas tres años después su contrapartida italiana, Vasari, elimina a los artesanos de la lista y presenta su obra en términos más grandilocuentes, esto es, “Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos”.<sup>159</sup> Para el autor italiano, los artistas son ya una clase aparte dignificada por su “excelencia”. Con semejantes diferencias, no resulta extraño que los “bárbaros” se acabaran dejando seducir por las ideas imperantes en la Italia de la época y que fuera ésta y no los países del norte y centro de Europa la que marcará el camino a seguir en cuestiones artísticas durante un largo periodo.

La comparación de las trayectorias de Durero y Rafael<sup>160</sup> nos sirve además para enlazar con el estudio de los resultados prácticos que perciben los artistas del Renacimiento con el avance de sus reivindicaciones, al menos en el país pionero en este campo.

---

<sup>157</sup> Citado en Gombrich, 288. La cursiva es nuestra. Por si fuera poco, Durero obtendría buena parte de su fortuna tras su estancia en Italia, a raíz de la cual se ganaría la estima del emperador Maximiliano y sería recibido con todos los honores por el gremio de pintores de Amberes. En las décadas siguientes (de hecho, durante varios siglos y hasta la decadencia definitiva de las academias), los artistas “italianizados” o formados en aquel país obtendrían mayor estima y mejores ingresos que los vinculados a la tradición gremial o prerrenacentista.

<sup>158</sup> Wittkover, 249.

<sup>159</sup> Wittkover, 64.

<sup>160</sup> Podría aducirse que Rubens supuso una excepción a esta norma, pues procediendo de los Países Bajos su fortuna no tuvo nada que envidiar a la de sus colegas italianos. Pero hay varios factores que la invalidan como argumento de peso: el primero, la clara división entre el norte calvinista (Holanda y sus afines) y el sur católico (los estados flamencos). Los artistas flamencos fueron muy solicitados en las cortes meridionales; incluso cuando la viuda del príncipe Federico Enrique quiso decorar su casa de campo cercana a La Haya, recurrió a artistas flamencos (V. Rosenberg y Slive), y otra importante colonia de éstos trabajará a las órdenes de los reyes de Francia, como ya veremos. Además, y volviendo al caso particular de Rubens, buena parte de su acomodada situación fue debida a su exitosa carrera como diplomático; de no haber sido por ésta y por su estrecha relación con la corte española, fuertemente vinculada a Italia entonces, a buen seguro tal excepción no se habría dado. Huelga decir que ni Tiziano ni Rafael precisaron del “pluriempleo” para afianzar su carrera como pintores.

### 2.2.3: De artesano a artista. Las ventajas económicas y sociales de la nueva situación.

Fruto de su equiparación con los artesanos, los artistas medievales carecían de unos ingresos que les permitieran vivir de manera opulenta o presumir de la riqueza de la que se jactaban Zeuxis o Parrasio en la época clásica, o de la que más tarde gozarían algunos de sus herederos renacentistas y de periodos aún posteriores. En la época gremial los artistas-artesanos recibían un jornal o una paga semanal, y sus ingresos dependían de factores “...tales como la cantidad de oro y lapislázuli empleada, el número de figuras, las dimensiones de la obra y el tiempo que se tardaba en ejecutarla. En general, el artista medieval era un jornalero.”<sup>161</sup> Del mismo modo que un albañil inglés del siglo XIII cobraba 3 peniques al día, un arquitecto del prestigio de Henry de Yevele (h. 1320-1400) recibía igualmente un jornal, y un estudio de la iglesia de San Victor en Xanten demostró que el salario percibido por los arquitectos no experimentó variaciones sustanciales entre 1374 y 1519. En muchos lugares de Europa, en especial en Alemania o los Países Bajos, los artistas producían su trabajo frecuentemente en serie y lo vendían en mercados o ferias como una mercancía más entre el mobiliario o las herramientas de uso doméstico. De hecho, tampoco el pago en especie era un fenómeno infrecuente, sobre todo cuando se trabajaba para un monasterio, ni se consideraba ni mucho menos deshonoroso que un autor viera así compensado su esfuerzo.<sup>162</sup>

Esto no quiere decir en absoluto que los artistas medievales estuvieran mal pagados, y en el peor de los casos puede afirmarse que aunque vivieran con modestia se hallaban a salvo de la pobreza.<sup>163</sup> Pero la valoración que la sociedad hacía de su trabajo no difería en exceso de la que podía hacer del trabajo de un zapatero, un ebanista o, como ya veíamos, de un albañil. Sin embargo, lo que sí es evidente es que aún no había llegado la época en la que se rompería definitivamente la estabilidad salarial de que se había gozado hasta entonces: a partir del Renacimiento tan frecuente va a ser el encontrarse con artistas que viven en el lujo o por cuyas obras se llegan a pagar precios exorbitantes, como con otros que malviven al borde de la miseria o que pasan a engrosar la interminable lista de miembros de lo que se daría en llamar “la bohemia” siglos más tarde.

Naturalmente, esta situación no cambia radicalmente en el primer Renacimiento, ni lo hace al mismo ritmo en toda Europa. Artistas que hoy día aparecen en las enciclopedias de Historia del Arte seguían empleándose en encargos estrictamente artesanales: “Por las notas de Neri de Bicci sabemos cuántos objetos de artesanía podían salir del taller de un pintor abrumado de encargos; aparte de pinturas, se realizaban también allí armas, banderas, muestras para tiendas, taracea, tallas pintadas, dibujos para tapiceros y bordadores, elementos de decoración para fiestas y muchas otras cosas”<sup>164</sup>. Donatello hace para su protector Martelli un espejo de plata, Boticelli dibuja modelos para bordados, y Filippino Lippi seguía encargándose, en pleno *Cinquecento*, de pintar *cassoni*, es decir, arcas nupciales.

Sin embargo, la cotización del trabajo del artista ya le permitía equipararse sin problemas con los profesionales liberales de entonces: Ghiberti, en la época de la construcción de las puertas de su famoso Baptisterio, obtenía una renta de 200 florines

---

<sup>161</sup> Wittkover, 32.

<sup>162</sup> Wittkover, 32.

<sup>163</sup> Conviene recordar que el contexto socioeconómico medieval no presentaba aún plenamente desarrollados los rasgos de expansión económica que serían ya propios del mercantilismo renacentista.

<sup>164</sup> Hauser, 371.

anuales, lo que le dejaba por encima de los 30 florines que constituían el estipendio de un copista, aunque todavía muy por debajo de los 600 que cobraba el canciller de la Señoría y no digamos de los 500 a 2000 que llegaban a percibir los famosos maestros o literatos de aquél entonces.<sup>165</sup>

Pero si no repentinos, es evidente que los cambios eran inexorables, como demuestra un pasaje de San Antonino, arzobispo de Florencia (1389-1459): “Los pintores reivindicaban, más o menos razonablemente, que se les pague por su arte, no sólo por el trabajo desarrollado sino sobre todo en función de su aplicación y experiencia”.<sup>166</sup> Años más tarde, en una carta dirigida al Papa, Cellini (1500-1571) se expresa en términos mucho más enérgicos, casi descarados: “...los gatos buenos cazan más ratones cuando es para engordar y no por hambre, y los hombres de ingenio siempre ejercen sus habilidades con más propósito cuando están en circunstancias de opulencia, de modo que aquellos príncipes que sean más munificentes con tales hombres pueden ser considerados como alentadores y, por así decirlo, regadores de las plantas del ingenio; dejadas a su suerte marchitan y mueren –es únicamente el incentivo lo que las hace brotar y florecer.”<sup>167</sup> No cabe duda de que quien así se expresa no se considera ya ni mucho menos como un vulgar artesano, y cree que se le debe compensar por ello. Y dentro de esta dinámica ascendente de reclamaciones, cuando a un pintor de la talla *El Guercino* (1591-1666) se le plantea el cobro de un cuadro en función del número de figuras, contesta lo siguiente: “Como mi precio habitual por cada figura es de 124 ducados, y como su Excelencia se ha limitado a 80 ducados, tendrá justo un poco más de media figura”.<sup>168</sup> Un desplante impensable en la época que se iba dejando atrás, pero ahora posible conforme la remuneración de los artistas seguía incrementándose paulatinamente: Rafael (el pintor mejor pagado de su tiempo) ya cobraba 1200 escudos de oro por cada estancia del Vaticano, y el valor de *La Magdalena* de Correggio se estimaba en 27000 escudos romanos.<sup>169</sup>

El incremento de la concentración de la riqueza disponible en poder de las capas altas de la sociedad y su amor al lujo y al esplendor fue abriendo a los artistas de ese periodo nuevos campos de trabajo al ponerse al servicio de las grandes y pequeñas cortes que florecían por todo el Viejo Continente, y al tener como clientes a los nobles a ellas asociadas y a los ricos mecenas que hacen su aparición en el nuevo entorno, como protectores de los artistas, debilitando de paso el monopolio que hasta entonces había disfrutado la Iglesia. Este gusto por una ostentación culta cuyos orígenes ya hemos explicado tuvo su primer y mayor exponente en Italia, por los motivos anteriormente expuestos, pero no tardó en ser imitado en Francia, y con algo más de retraso o a otra escala en Alemania, Austria o Inglaterra. Sin embargo, lo cierto es que las ventajas adquiridas por los artistas italianos hallaron más resistencia fuera de sus fronteras: en las biografías colectivas alemanas del siglo XVIII se sigue tratando a los artistas con los artesanos y mecánicos, pese a algunas concesiones, y en Inglaterra, los retratistas, pintores de coches y pintores de brocha gorda eran iguales, miembros de la Compañía de Pintores y Tintoreros durante todo el siglo XVII. Todavía a mediados del siglo XVIII Diderot afirmaría que sólo se permitía ser artistas a los hijos de familias pobres.<sup>170</sup>

---

<sup>165</sup> Hauser, 373.

<sup>166</sup> Citado por Wittkover, 33.

<sup>167</sup> Citado por Wittkover, 240.

<sup>168</sup> Haskell, citado por Joan Ramón Triadó, *Historia de España*, Vol. 6, página 515, Planeta, Barcelona, 1988.

<sup>169</sup> Mengs, 281 y 298 respectivamente. La cifra dada para el cuadro de Correggio tal vez sea exagerada por el interés de Mengs de favorecer la posición del colectivo artístico del que fue figura destacada.

<sup>170</sup> Wittkover, 22-23.



En España nos hallamos ante un caso intermedio, pues sólo la Casa Real podía ofrecer algún cargo de importancia a los artistas que entraban a su servicio. Las ideas italianizantes encuentran más resistencia aquí que en los países antes enumerados, de lo cual es muestra el memorial de la Orden de Santiago dado en 1563, según el cual eran oficios viles y mecánicos “platero o pintor que lo tengan de oficio”.<sup>171</sup> Baste decir que hasta el siglo XVII la mayor parte del mercado del arte español seguía bajo el control gremial, y no será hasta mediados del siglo siguiente cuando la fundación de la Academia de San Fernando, precisamente, comience a alterar sustancialmente la situación.

Finalmente, en el peldaño inferior de la escala, en los Países Bajos, el fenómeno no llegó a cuajar y dejó a los artistas locales sometidos a una prolongación en el tiempo de la situación medieval, tanto es así que en pleno siglo XVII se continuaba fijando el precio de una pintura en función del número de días empleados en su ejecución, oscilando el salario entre los cinco y los diez *escalins* diarios. Compárese esta situación con los casos de Cellini, *El Guercino*, Rafael o Correggio arriba expuestos, y se comprenderá la gran distancia que separaba a los holandeses de sus colegas “academicistas”.

Esta consolidación de una nueva clientela y de un nuevo modo de entender el mercado de las obra de arte no tardó en suscitar las protestas de los gremios, que veían en peligro sus privilegios, máxime cuando los pintores al servicio de la monarquía o de los señores más poderosos cobraban estipendios mucho más elevados que sus colegas gremiales. Pero poco podían hacer ya las viejas instituciones medievales frente a nobles y monarcas que en el futuro cada vez se decantarían más por apoyar la nueva visión que se tenía de los artistas, como se veía en su posicionamiento proclive a la fundación de academias de arte, a las que casi siempre favorecerían frente a las protestas de sus rivales “artesanos”.

Al dejar arrinconados paulatinamente los cauces gremiales, la liberalización y diversificación del mercado del arte requería a su vez de nuevas estructuras mercantiles a las que los artistas habían sido hasta entonces ajenos. El escultor inglés Nicolas Hill ya vendía su obra a través de marchantes a finales del siglo XV,<sup>172</sup> si bien el mercader especializado en obras de arte no comienza a generalizarse hasta principios del siglo XVI, y aun de manera débil. Es al noble florentino Giovanni Battista della Palla<sup>173</sup> al que podemos considerar como el primer marchante de arte, merced a su negocio de exportación de obras de arte a Francia, que iniciado en 1520 inauguraba una modalidad de actividad mercantil que daba respuesta a las nuevas necesidades, y que a muy largo plazo resultaría de importancia trascendental por sus consecuencias y sus implicaciones: “este desarrollo sólo era posible en una época en la que las obras de arte eran valoradas como la creación personal de los grandes maestros, cuando se compraban nombres y se pagaban precios elevados. Sin esta consciencia de que los artistas formaban una categoría propia, *totalmente divorciada de las artesanías tradicionales*, no hubiera podido existir el nuevo comerciante de obras de arte. Por otra parte, una vez que se arraigó, el marchante se

---

<sup>171</sup> Ramón Triadó, Op. Cit. 512. Es de destacar un detalle importante: la actividad de platero o el de pintor sólo son viles si se tienen *de oficio*. Se da a entender que la práctica “diletante” de ambas actividades no incurría en ninguna censura por parte de los autores del texto (de hecho, parece ser que Felipe IV era pintor aficionado). Nuevamente, y como ya veíamos en el apartado 2.2.1, es el interés económico de una actividad lo que la relega a un segundo plano, pero no tanto su carácter manual.

<sup>172</sup> Witkover, 29.

<sup>173</sup> Hauser, 358.

convirtió en un tercer elemento entre el artista y el comprador, y *de esta manera jugó un papel en el aislamiento del artista*".<sup>174</sup> Por tanto, amén de una serie de causas intelectuales, la autonomía del arte que entonces empezaba a gestarse también tenía una raíz mucho más "materialista".

A pesar de todo, durante varios siglos los "precios elevados" se mantuvieron por lo general dentro de unas cotas todavía razonables: incluso en una fecha tan avanzada como la de 1754, el rey de Sajonia escandalizó a algunos de sus contemporáneos cuando desembolsó la respetable suma de 7500 libras de la época por la *Madonna Sixtina* de Rafael, aunque el gasto podía parecer hasta cierto punto justificable al tratarse de una obra "clásica".<sup>175</sup> Habrá que esperar al siglo XIX para que se produzca el auge definitivo de los precios para el arte "de actualidad", fenómeno que se extiende hasta nuestros días y que examinaremos en el apartado correspondiente.

Otra mejora económica destacable de entre las perseguidas por los artistas fue la de la exención de impuestos: "Por un lado, si se consideraba a las artes plásticas liberales, automáticamente quien las ejercía se equiparaba al noble y podía gozar de sus privilegios y prerrogativas; por otro, y como consecuencia, *no estaban sujetas al pago de impuestos, ya que eran fruto del placer, no del trabajo*. Es obvio que el artista vivía de su trabajo, el cual comercializaba y vendía, pero su lucha por conseguir un puesto en el Olimpo de las artes era constante".<sup>176</sup> De hecho, la ofensiva iniciada por los tratadistas italianos en el XVI "...se acentuó en España, en el siglo XVII, cuando al mismo tiempo se había de liberar al artista de la tributación propia por la transacción comercial de una actividad manufacturada".<sup>177</sup> "...este reconocimiento implicaba un privilegio muy significativo, con el que los pintores podrían equipararse a los caballeros, no obstante ser por un motivo totalmente distinto, ya que si los caballeros no pagaban al fisco la parte proporcional de la compra-venta de una mercancía no era porque los amparase su singularidad social, sino porque precisamente ésta les impedía ejercer el mercantilismo. Era necesario pues que los profesionales de las artes del dibujo demostrasen que la transacción de su obra era un contrato directo y no la venta de una manufactura a cambio de un dinero, obteniendo como consecuencia el estatus de aquellos que ejercían las artes liberales, además de no haber abonado el tanto por ciento de un dinero que de una u otra manera cobraban".<sup>178</sup>

De nuevo se hace patente la vieja relación cómplice con el humanista y los hombres de letras corren en ayuda de sus colegas de las artes plásticas: Gutiérrez de los Ríos, Antonio del León, Valdivieso, Jáuregui, Vanderhamen, Lope de Vega, o Calderón de la Barca, quien llega a decir que la pintura es "...remedo de la obra de Dios (...)" que se

---

<sup>174</sup> Wittkover, 30. La cursiva es nuestra.

<sup>175</sup> Ramírez, 47.

<sup>176</sup> Ramón Triadó, 512. La cursiva es nuestra. El resto del texto reincide en lo ya expuesto: "La exención de impuestos se basó en una serie de consideraciones que casi de manera idéntica fueron utilizadas por los teóricos del siglo XVII para demostrar la nobleza de la pintura. Sus razones eran clásicas: la pintura no paga impuestos por ser "arte liberal y más científico que las demás artes, pues en él se incluyen todos y así lo recibieron en el primer grado de ellos y por ser arte tan noble mandaron no se enseñase a esclavos ni a gente baja" y "porque desde su primer principio ha sido noble y como tal han profesado y profesan muchos reyes, príncipes y señores, que su ejercicio han tenido por virtud ingeniosa, por ser imitación de la naturaleza". La primera de las citas está tomada del libro 35 de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo. En su tratado sobre pintura, Pacheco, quien como ya decíamos fundamenta buena parte de sus argumentaciones sobre la liberalidad de la pintura en la obra del clásico, toma esta cita a su vez de la alusión a ella que hace Gutiérrez de los Ríos. Para más detalles, Pacheco, 77.

<sup>177</sup> Valerià Cortés, 232.

<sup>178</sup> Valerià Cortés, 60.

retrató a sí mismo en el blanco cendal de la piadosa Verónica, y su misma divinidad retrató en la Sábana Santa.”<sup>179</sup> A primera vista, en lo que al dinero se refiere todo parecían ventajas, porque las sucesivas campañas acabarían dando sus frutos, primero al confirmar la exención fiscal en sentencias de 1636 y 1638 (prorrogando otra general de 1393) y después permitiendo que varios artistas accedieran a la categoría nobiliaria. Habrá que esperar a la aparición de la Academia de San Fernando para que este largo esfuerzo se vea coronado con la concesión de títulos nobiliarios a todos los académicos.<sup>180</sup>

Naturalmente, esta mejora en la situación económica de los artistas corre paralela al incremento en la estima que la sociedad tiene de ellos, no sólo por el hecho de que se preste una mayor atención a sus peripecias a través de las biografías que comienzan a divulgarse, sino porque además son admitidos en el entorno de los poderosos e incluso en casos puntuales se sienten autorizados a dirigirse a éstos en términos de igualdad. Así se demuestra en el trato que uno de los más famosos y acaudalados mecenas del Renacimiento, Lorenzo el Magnífico, dispensaba al escultor Bertoldo, el cual “...vivía en su casa, se sentaba diariamente a su mesa, le acompañaba en sus viajes, era su confidente, su consejero artístico y el director de su Academia”.<sup>181</sup> Una situación que recuerda notablemente a la relación existente entre el pintor clásico Apeles y Alejandro Magno, pero de la que sería difícil encontrar precedentes en el medioevo. Es fácil encontrar otros ejemplos: Gentile da Fabriano es investido con la toga de patricio por la República de Venecia, Michelozzo es reconocido como miembro del concejo de Florencia, Leonardo acaba como favorito y confidente del rey de Francia, y Ticiano es nombrado por el Emperador Carlos V conde del palacio de Letrán y caballero de la espuela dorada, recibiendo los privilegios hereditarios inherentes a la nobleza.<sup>182</sup> Ya en el Barroco, damos nuevamente con autores que eran promocionados al rango de caballeros o nobles: tales fueron los casos de Van Dyck, Peter Lely o Godfrey Kneller en Inglaterra, o de Velázquez en España, por citar sólo algunos ejemplos, en su mayoría anteriores a la fundación de las academias en esos países.

Este ascenso en la escala social es una de las explicaciones del creciente desparpajo con el que los artistas interpelan los miembros de las clases dirigentes, y del que ya veíamos una buena muestra en la carta de Cellini dirigida al Papa, defendiendo sus derechos salariales. Famoso es el episodio en el que el papa Julio II pregunta a Miguel Ángel cuándo va a estar finalizado el techo de la Capilla Sixtina, para encontrar como respuesta un seco “¡Cuando pueda!”.<sup>183</sup> Los ejemplos de esta confianza son raros en épocas previas, pero en la renacentista se multiplican: “Donatello se negó a obedecer repetidas órdenes de comparecer ante el Patriarca de Florencia con la palabras: “Decidle que soy tan patriarca en mi trabajo como él en el suyo”, una réplica tan expresiva y mordaz como la que Rafael (...) lanzó a dos cardenales que habían criticado los rostros colorados de los Santos Pedro y Pablo en una de las obras del artista. “Señores”, contestó Rafael presumiblemente, “no hay nada milagroso en esto. Después de mucha consideración los he pintado así, porque creo que los Santos Pedro y Pablo deben estar tan colorados en el cielo como los veis aquí: se ruborizan al ver su Iglesia gobernada por hombres como vosotros” (...) Tales leyendas prueban que el público sabía, muy de cerca, la elevada opinión que los

---

<sup>179</sup> Valerià Cortés, 236

<sup>180</sup> Pevsner, 130.

<sup>181</sup> Hauser, 361.

<sup>182</sup> Hauser, 382 y ss.

<sup>183</sup> Citado en Wittkover, 48.

artistas tenían de su profesión y que se sublevaban si no se les concedía el reconocimiento que ellos creían que les era debido”.<sup>184</sup>

Pero junto a esta explicación hay otras. Es evidente que la permisividad del cliente hacia ciertos desplantes o exigencias nacía de la necesidad de ganarse para su causa a artífices de prestigio para engrandecer su imagen, una necesidad que en el caso de la Iglesia se vería aun más acrecentada con la eclosión de la Reforma Protestante (el Edicto de Nantes data de 1550). Además, al multiplicarse el número de sus clientes potenciales, el artista, al menos en los casos punteros, era consciente de la situación privilegiada en la que quedaba, pues si no se satisfacían sus reivindicaciones en un lugar siempre le quedaba el recurso de trabajar para la competencia. De ahí que ya entonces pudiera imponer sus precios, invirtiendo aquella situación previa en la que eran el cliente o la normativa gremial los que fijaban el montante a cobrar.

Hay que resaltar que muchas de las transformaciones antes descritas se produjeron al margen de las academias o antes de su fundación, y que cuando éstas llegan a erigirse en la máxima autoridad en materia de arte la situación medieval parece superada en muchos países, al menos en las teorías dominantes defendidas por los círculos eruditos. En otras palabras, no puede considerarse a la academia como la responsable de estas variaciones en la cotización de las obras de arte y en su alejamiento de los criterios estables y homogéneos a la hora de remunerar al artista que se seguían en la época previa, pero sí es evidente que su aparición primero y su creciente pujanza después son fruto de los cambios que se están operando en el mercado y en la mentalidad del periodo, y que contribuye a consolidarlos. Las academias no son tanto la causa como una de las consecuencias de los avatares que vive el entorno del artista de entonces, aunque sin duda que su aparición generó un importante proceso de retroalimentación que con el paso del tiempo irá reforzando su papel activo hasta hacerlo determinante, especialmente en el siglo XVII. De hecho, las academias de arte supusieron la institucionalización definitiva de las ideas humanistas e ilustradas que habían puesto al artista por encima del artesano y que habían traído consigo la posibilidad de potenciar sobremanera el carácter lucrativo de su actividad, al menos en los casos “geniales”. Pero su existencia también se vincula a otra cuestión de importancia, relacionada con la cara menos amable de las nuevas circunstancias.

Y es que junto a la creciente demanda de obras de arte de calidad, y paralelamente al incremento en su cotización que perciben varios artistas, la paulatina desaparición de la tutela gremial dejó a otros en una situación económica menos boyante, como ya apuntábamos. Tal vez resulte exagerado hablar de un “proletariado del arte”, como harían Hauser o Wittkover, pero es un hecho que la figura del artista paupérrimo y que muere en la miseria comienza ya a aparecer en esa época, preludiando una constante del ideario bohemio y romántico de la que Van Gogh sea tal vez el caso más popular. En ocasiones las fuentes son contradictorias, pero parece que tanto Massaccio como Filippo Lippi o Paolo Uccello pasaron por serios apuros económicos alguna vez en su vida, e incluso el primero murió pobre y cargado de deudas. Vasari no duda en hacerse eco de una situación que en su entorno empezaba a ser demasiado frecuente, la de la distancia cada vez mayor que separa a los artistas de primera categoría de aquellos menos afortunados, y en sus comentarios al respecto aprovecha para lanzar una velada puya a los potentados de su generación: “Se puede, por tanto, creer y afirmar que, si en nuestro siglo existiera una justa remuneración, se lograrían sin lugar a dudas obras mucho mejores que las que hicieron los

---

<sup>184</sup> Wittkover, 217.

antiguos. Pero, por culpa de que estos desdichados ingenios tienen que combatir más con el hambre que con la fama, se les tiene enterrados y no se les da a conocer (culpa y vergüenza de quien podría aliviarlos y no se preocupa de hacerlo)”.<sup>185</sup>

Aquí es importante que hagamos un breve inciso para resaltar que la citada reivindicación, incluida en el proemio a la tercera parte de las *Vidas*, contradice de manera flagrante la apreciación hecha en la introducción a la biografía de Pietro Perugino<sup>186</sup> cuando el mismo Vasari afirma: “Cuánto beneficia la pobreza a los artistas, cualquiera que sea su especialidad, y cuán poderosamente obra para empujarlos a la perfección llevándolos hasta los más altos grados de la excelencia, lo demuestra claramente la vida de Pietro Perugino”. La exigencia de una mayor compensación económica por su labor no hacía perder de vista a los artistas la necesidad de recordar la liberalidad y el “desinterés” de aquélla, lo que daba pie a contrasentidos como éste con cierta frecuencia.

Más concretos y sin duda más objetivos son los documentos oficiales, según lo cuales de los ciento once artistas que vivían oficialmente en el barrio romano del Campo de Marte a mediados del siglo XVII, casi la mitad constaban como pobres<sup>187</sup>, y aún en su obra *El Parnaso Español*, escrita en 1724, en pleno Barroco y todavía treinta años antes de la fundación de la primera academia oficial del país, se lamenta su autor, el pintor Antonio Palomino, de la suerte de sus compatriotas: “Mengua vergonzosa parece de nuestra nación sacar a la pública palestra del mundo las vidas de nuestros eminentes artífices, de los cuales los más han vivido en suma cortedad; y los que han llegado a la senectud, han declinado el ultraje de la lacería, buscando su último refugio en la piedad de los hospitales; cuando en las vidas de los extranjeros les vemos abundar en riquezas y cuantiosos vínculos; terminando en magníficos sepulcros, y honrosos epitafios”.<sup>188</sup>

A este proceso no fueron ajenas las nuevas modalidades de comercio a que se abrió el mundo del arte. El ya citado fenómeno del marchante también tuvo su cara negativa: “También en España ocurre lo que empieza en Holanda, con el desarrollo de la nueva economía: el pintor gana menos aunque pinta más, porque hay unos intermediarios que compran los cuadros sin tener todavía cliente, sin el tradicional “encargo”. Aumenta la pintura en serie, de tema fijo, preparada para regatear el número de monedas que se saquen de la venta”.<sup>189</sup>

Por tanto, es cierto que la coyuntura creada por el Renacimiento cubrió de honores y riqueza a algunos elegidos, pero también lo es que irá dejando desamparados a un número aún mayor de sus coetáneos. La paulatina pérdida de autoridad y de capacidad reguladora de los gremios, inevitable en parte ante unos cambios en el mercado para los que no estaban preparados, tuvo como consecuencia indeseada una mayor inseguridad en lo que se refería a la estabilidad económica de los artistas, y ésta es una situación que, como tendremos ocasión de comprobar, se prolonga hasta nuestros días por más que los matices sean otros.

---

<sup>185</sup> Vasari, 469.

<sup>186</sup> Vasari, 456. Sobre esta clase de contradicciones, ver también nota 93.

<sup>187</sup> Wittkover, 240.

<sup>188</sup> A. Palomino, Tomo III, 26. Cuando Palomino cita a sus colegas extranjeros, seguramente piensa en los italianos y franceses, los primeros en beneficiarse del fenómeno académico y de las ideas humanistas.

<sup>189</sup> José María Valverde, *Historia de España*, Vol. 6, página 510, Planeta, Barcelona, 1988.

En este sentido, las academias de arte funcionaron como compensación a dichas nuevas estructuras para garantizar lo que aquéllos habían avalado hasta entonces (sin obviar que con este movimiento contribuían además a erosionar la influencia de la institución rival). No sucedió así en sus primeros tiempos, lógicamente, pero sí cuando con el paso de los años se fueron reforzando en su papel de canalizadoras de los encargos públicos y de garantes de un sueldo seguro para sus empleados que permitía salir adelante a muchos autores que de otra manera se habrían visto sin duda en serias dificultades. Una prueba fehaciente de esta función “compensatoria” de la academia la tenemos en la *Breve* del papa Gregorio XIII, fechada en 1578 y promulgada como reacción a la evidente decadencia de la pintura, la escultura y el dibujo, decadencia motivada, entre otros factores, por el hecho de que “Los jóvenes artistas se ven lanzados demasiado pronto y sin preparación a grandes tareas y se ven forzados a ello por necesidades económicas”.<sup>190</sup> En el comunicado papal se plantea atajar la situación con la fundación de una academia en Roma, puesta bajo supervisión de los más experimentados artistas y basada en un programa que, aunque vago, “...acentúa el aspecto educativo del futuro instituto mucho más de lo que se había hecho en Florencia”.<sup>191</sup>

No es casual, por citar otro ejemplo, que un artista con reputación de mediocre como fue el pintor español Pacheco, maestro de Diego Velázquez, fuera uno de los principales promotores de la academia y de las ideas italianizantes en España, viendo frustradas sus insistentes tentativas de trabajar al servicio de su monarca. La “Academia de Pacheco”<sup>192</sup> no pasaría del estado de foro de debate por el que comenzaron sus antecesoras italianas, pero más de un siglo después de la muerte del promotor de aquélla, la Academia de San Fernando, erigida ya a imitación del modelo estatal-mercantilista francés, abriría sus puertas intentando dar respuesta a los anhelos de muchos artistas autóctonos que se hallaban en una situación similar a la vivida por su precursor.

---

<sup>190</sup> Pevsner, 51 y 52.

<sup>191</sup> Pevsner, 52. El proyecto tardaría en tomar forma, y como ya veremos no sería hasta 1593 que se pudiera hablar de una Academia de Arte de Roma en el sentido estricto del término.

<sup>192</sup> Pacheco, 20.

#### 2.2.4: La divulgación de los nuevos principios a través de los tratados de Arte:

Ya hemos explicado en el capítulo dedicado a la recuperación renacentista del legado de la Antigüedad que los tratados de arte no eran un fenómeno nuevo ni propio del Renacimiento. Sin embargo, de la misma manera que la Edad Media supuso un retroceso notable en la valoración que se había hecho de los artistas en algunos momentos del clasicismo grecolatino, también la imposición de una mentalidad religiosa abiertamente espiritualista y ajena al mundo sensible supuso una importante merma de la producción teórica referida al arte.

A modo de resumen, podemos decir que las ideas dominantes en aquel periodo procedían casi en su totalidad de la obra de los místicos y los teólogos, y de entre ellos Plotino (203-270 d.C) fue tal vez el más relevante. Según su obra filosófica, el objeto material puede considerarse como bello sólo “en tanto que participa del pensamiento que procede de la Divinidad”.<sup>193</sup> Por su parte, “Tomás de Aquino definió el arte como “el recto ordenamiento de la razón” (...) y Duns Scoto, como “la recta idea de aquello que ha de producirse” (...), o como la habilidad de producir basándose en principios verdaderos (...) El arte medieval se regía efectivamente *por una serie de cánones fijos* y por las reglas de las hermandades. Hugo de san Víctor afirmaba: “puede decirse que el arte es un conocimiento que consiste en reglas y reglamentos (...) Esta idea medieval del arte comprendía los oficios manuales, las ciencias y las bellas artes”.<sup>194</sup>

Con semejantes puntos de partida y otros de índole similar, se entiende perfectamente lo que sigue: “La Edad Media, en lugar de una teoría del arte, nos ofrece: esbozos de estética mística, tratados de óptica, algún que otro inventario iconográfico, es decir, las indicaciones de los modelos a imitar, y algunos prontuarios técnicos. Nada, por consiguiente, que pueda constituir ni una teoría del arte, ni una crítica de arte”.<sup>195</sup>

De hecho, y como ya señalábamos al hablar de los gremios, la mayor parte de la instrucción estética en aquel periodo se recibía oralmente o bien, sobre todo, a través de la copia del trabajo de los maestros en los talleres. Siendo las normas de carácter fijo, la práctica se reducía a una reiteración de los modelos aprendidos sin posibilidad de alejarse de la “recta idea”, así que un discurso reflexivo o teórico podía verse como prescindible al no aportar nada valioso a los ejemplos que los aprendices veían ya de primera mano en su entorno formativo. Todo esto dejaba a los tratados de arte en el papel de meros recetarios o manuales de instrucciones de carácter marcadamente artesanal: “Los principios de óptica, al igual que los modelos iconográficos y los prontuarios técnicos, informaban a los artistas sobre la parte práctica de su actividad, mediante ejemplos e indicando la procedencia de los materiales, y cosas similares. Las sugerencias procedentes de éstos que podían influir en el arte eran esporádicas, y a menudo, de poca importancia. Incluso el concepto de imitación de la naturaleza fue abolido o casi, de modo que ningún freno podía venir dado por el hecho de ajustarse al conocimiento objetivo de la realidad”.<sup>196</sup>

Por ejemplo, los textos de Heraclio enaltecen el arte romano, pero para él lo más destacable de sus artífices era cómo éstos habían sido capaces de hacer incisiones de oro en

---

<sup>193</sup> Venturi, 72. Es necesario subrayar que los manieristas, con Vasari a la cabeza, harán suyas muchas de las tesis de Plotino, aunque no de manera literal.

<sup>194</sup> Tatarkiewicz, 86. La cursiva es nuestra.

<sup>195</sup> Venturi, 71.

<sup>196</sup> Venturi, 72.

el vidrio de los frescos para hacerlos brillar;<sup>197</sup> el resto de la obra se centra en detalladas instrucciones relativas a la preparación de los pigmentos para la escritura e ilustración de manuscritos, el trabajo del cristal, el tallado de piedras semipreciosas o los diferentes tratamientos a los que se somete al oro para su uso en decoración y pintura. Incluso el tratado de Teófilo, de la primera mitad del siglo XII y el más importante de los que se conservan hasta el Renacimiento, es básicamente un compendio de “tecnología” medieval: presenta una de las primeras referencias al papel, pero también se centra en la fundición de campanas o la fabricación de órganos; Teófilo explica cómo se deben manipular la plata y el oro, o cómo debe acondicionarse un taller para trabajar con dichos materiales y fabricarse las herramientas necesarias para el oficio.<sup>198</sup> Sus escritos carecen de carácter crítico, y basta leer sus comentarios sobre la pintura para darse cuenta de cuán lejos se encuentra del espíritu investigador que caracterizará la teoría del arte posterior:

“El arte se aprende poco a poco, y parte a parte. Para la pintura es fundamental la composición de los colores, y luego pon atención en su mezcla. Preocúpate de esto y sé exacto hasta el extremo, porque obrando así lo que pintarás resultará libremente adornado, y espontáneamente creado. En lo sucesivo la práctica del arte te será facilitada por la experiencia de muchos artífices de talento”.<sup>199</sup>

Si en el periodo que se abre los tratados de arte empiezan a cobrar especial relevancia, ello se debe a diferentes factores. En el contexto socioeconómico en que se inserta el origen de la tradición académica, la pujanza del comercio facilita el intercambio de ideas y conocimientos, y a esa necesidad de una mayor disponibilidad de información obedece el perfeccionamiento de las técnicas de impresión de textos, que da un gran salto cualitativo. La impresión y circulación de diferentes obras se incrementa considerablemente, y de esta manera las teorías estéticas encuentran un notable apoyo en su difusión, facilitando así el debate necesario para sustentar las nuevas tesis sobre el trabajo y el status de los artistas. Naturalmente, junto a los factores mercantiles y tecnológicos, el tercer gran grupo que debemos destacar es el ideológico.

Como ya veíamos, en los escritos de los humanistas se comienza a percibir un cambio sustancial del papel del arte y de los artistas en la sociedad: Dante y Boccaccio dejan importantes opiniones sobre el particular, y parece ser que Petrarca se propuso escribir un tratado de las artes figurativas del que sólo conservamos algunos fragmentos.<sup>200</sup> Pero es a Cennini, un oscuro pintor del primer tercio del siglo XV, a quien podemos considerar como el primer tratadista del Renacimiento, si bien con las debidas reservas.<sup>201</sup> Es evidente que el estado de la teoría del arte del medioevo en poco o nada servía a los intereses de los artistas por mejorar su condición, pero como siempre el tránsito de una situación a otra no fue ni mucho menos repentino. Perteneciendo al periodo de transición al Renacimiento, Cennini elabora todavía un tratado de corte casi medieval, de lo que dan fe algunos de sus fundamentos: “...adórnate primero de este vestido: amor, temor, obediencia y perseverancia. Y cuanto antes puedas, empieza a ponerte bajo la guía de un maestro que te enseñe, y aléjate de él cuanto más tarde puedas”.<sup>202</sup> La mayor parte de sus contenidos

---

<sup>197</sup> Venturi, 79.

<sup>198</sup> Efland, 23.

<sup>199</sup> Teófilo, citado en Venturi, 79.

<sup>200</sup> Venturi, 84.

<sup>201</sup> Se conservan tres códices del Libro del Arte de este autor, sin que se haya podido determinar cuál es el auténtico, si es que no son copias todos ellos. La edición consultada se basa en el código de la Biblioteca Laurentina, fechado el 31 de julio de 1437.

<sup>202</sup> Cennini, 20. En el terreno de la anécdota, podemos señalar su aseveración de que el esqueleto del varón tiene una costilla menos que el de la mujer, en alusión a la creación de Eva. El empirismo metódico que



siguen siendo los típicos que podríamos encontrar en los tratados previos, como prueba un somero repaso al índice de la obra: papeles y pergaminos teñidos para dibujar, papeles para calcar, fórmula para hacer buen carboncillo, confección de los pinceles, preparación del dorado para tabla, barniz y su empleo, etc...

Pero junto a este legado impuesto por la inercia de la tradición, Cennini añade elementos que le ubican ya en un ámbito distinto al de sus predecesores. Efectivamente, y como remarcará Panofsky en páginas anteriores, por primera vez en siglos de teoría se plantea el recurso al estudio del entorno como complemento a la tutela de los maestros: “Atiende a que la más experta guía que puede haber para ti y el mayor cuidado es la puerta triunfal del copiar del natural. *Y esto aventaja a todo lo demás* y bajo esto encomienda siempre el ardor de tu corazón, especialmente cuando empieces a obtener algún sentimiento del dibujo. *Nunca un solo día estés sin dibujar alguna cosa, que no será tan poco para que no baste, y ello te será de excelente provecho*”.<sup>203</sup> Es importante recalcar que no se propone la copia del natural como simple complemento a la copia de las obras de los maestros, también necesaria, sino que se la reivindica hasta dejarla en un plano de supremacía frente a cualquier otra fórmula para llegar al dominio de la profesión. Y esto es algo que no se afirmaba en la cultura occidental desde la época de Duris de Samos:

“Se dice que Lisipo no tuvo maestro. Comenzó como calderero y decidió llegar a ser un artista al oír a su compatriota, el pintor siconio Eupompos, contestar a la pregunta (¿de un tercero?) de que a cuál de sus predecesores seguiría. Señalando a una variopinta reunión de gentes, Eupompos contestó “a todos esos”, *queriendo decir que sólo la naturaleza, y no el estilo de otro artista, es digna de imitación*”.<sup>204</sup>

No es ésta la única “originalidad” del Libro del Arte: de la pintura dice que “...con razón merece que se le dé asiento junto a la Ciencia y coronarla de Poesía”.<sup>205</sup> En el capítulo IV su autor deja claro que uno de los fundamentos del arte es el dibujo,<sup>206</sup> y en el XXX se centra en el método de la copia del natural, tomando como eje principal de su exposición (bastante breve, por lo demás) el cálculo de las proporciones del modelo; la fórmula que Cennini propone no deja lugar a dudas sobre la categoría intelectual que asigna a esta parte del proceso de trabajo: “Conviene que te guíes por la inteligencia; y hallarás la verdad guiándote por este medio”.<sup>207</sup> Por todo ello, resulta obvio que aunque la obra teórica de este autor mantiene una deuda aún importante con sus predecesores, supone también la introducción de una serie de conceptos claramente renovadores, asumidos con una contundencia que en absoluto se ve mermada por la brevedad con la que se exponen.

No obstante, hay que esperar a los textos sobre arte de León Battista Alberti (1404-1472) y Leonardo da Vinci (1452-1519) para encontrarse con un modelo de tratado científico y especulativo que rompe definitivamente con los recetarios medievales y con la mentalidad que los había concebido, contribuyendo a consolidar la lucha por reivindicar el

---

caracterizará a tratadistas posteriores aquí todavía cede el paso a las supersticiones conformes al dogma de fe. V. Valerià Cortés, 167, nota 63.

<sup>203</sup> Cennini, 32. La cursiva es nuestra.

<sup>204</sup> Kris y Kurz, 32. La cita está tomada de la *Historia Naturalis* de Plinio el Viejo. De hecho, “Eupompos” significa “Guía Seguro” en griego. Si Cennini conocía o no la cita es algo que no podemos comprobar y que tampoco resulta especialmente relevante; lo importante es el hecho de replantear un principio ignorado durante siglos.

<sup>205</sup> Cennini, 18.

<sup>206</sup> Sin descartar por ello el colorido. Sin embargo, éste debe quedar precedido por aquél no sólo en el proceso de ejecución de la obra, sino también en el de aprendizaje.

<sup>207</sup> Cennini, 34.

carácter intelectual del trabajo artístico, pero también dejando muy claro que este carácter era inseparable de su raíz empírica y de un meticuloso estudio de la realidad sensible, aspecto éste que en muchas ocasiones ha sido pasado por alto por diversos estudiosos. Teniendo en cuenta que ambos textos se cuentan entre los mejores exponentes de una de las líneas teóricas que iban a seguir las artes plásticas, merece la pena que nos detengamos en su análisis; no en vano se ha dicho que la obra teórica de Alberti “...fundamentó la liberalidad del arte y la estética de modernidad de su tiempo”.<sup>208</sup>

El hallazgo, en 1414 y en la abadía de Montecasino, del libro *De Architectura* de Vitruvio, y su amplia difusión entre los estudiosos del periodo, puede considerarse como el empujón definitivo a la actividad tratadística (no en vano Alberti se inspiraría directamente en él).<sup>209</sup> El núcleo de los textos de Alberti sobre arte lo constituyen tres tratados, uno sobre pintura, otro sobre escultura y otro, más conocido, sobre arquitectura, el más influido por el modelo vitruviano. En el caso de Leonardo, su obra teórica quedó dispersa a su muerte, y sólo más adelante se llevaron a cabo diversos intentos de recopilarla.<sup>210</sup> Aunque es cierto que existen discrepancias entre las ideas de ambos autores, más destacables son los puntos en común que ambos presentan y que en algunos casos suponen un desarrollo en firme de lo que en Cennini tan sólo se indicaba todavía de soslayo. Un repaso a los principios expuestos en sendas obras es imprescindible para entender mejor tanto las líneas de argumentación esgrimidas por los artistas del periodo, como la influencia (más presunta que real) que algunas de estas líneas van a tener sobre las futuras academias, pero también nos permite desmontar algunos tópicos a los que ha contribuido un análisis parcial de sus contenidos.

Para ambos está claro que las artes plásticas, y muy en especial la pintura, deben ser consideradas como ciencias que escapan al ámbito de las actividades mecánicas, con lo que se evidencia que son hijos de su época y que toman parte activa en el debate sobre la naturaleza de lo artístico. De hecho, Alberti es especialmente consciente de la importancia del momento que le ha tocado vivir, y en algunos párrafos de su *Tratado de la Pintura* se presenta como parte del esfuerzo de restauración del legado clásico: “Dicen que Eufránoro, Pintor antiguo, escribió un Tratado de esto; mas ya no exište. Nosotros que hemos sacado á la luz pública el arte de la Pintura, ya sea publicando lo que los antiguos dixerón, ó ya poniendo en orden y método una cosa enteramente original á fuerza de nuestro propio trabajo, seguiremos con el mismo sistema que hasta aquí según nos hemos propuesto”.<sup>211</sup> Como es fácil de suponer, habida cuenta del contexto en que nos movemos, el carácter científico de la pintura se asienta en su deuda con el dibujo, dando por sentado que es la base sobre la que se vertebra la práctica de aquélla y permitiendo así enlazar con el ámbito de las matemáticas y la geometría, cuya influencia se percibe de manera especialmente clara en los terrenos de la perspectiva o en el del cálculo de proporciones y relaciones de equilibrio en la figura.<sup>212</sup> Pero Alberti también deja patente que habla como pintor y no

---

<sup>208</sup> Valerià Cortés, 24

<sup>209</sup> Cirici Pellicer, 19. Si el *De re aedificatoria* albertiano bebe directamente en esta fuente, también lo hacen, en mayor o menor medida, el *De divina proportione*, de Pacioli, la *Regola Generale* de Sebastiano Serlio, las *Regole dei cinque ordini* de Vignola, los cuatro libros de Palladio y, fuera de Italia, los tratados del francés Philibert Delorme y del español Diego de Sagredo. Como ya veremos, sólo los hallazgos arqueológicos del siglo XVIII cuestionarán seriamente la doctrina emanada de este texto y obligarán a una revisión de los principios de la arquitectura basada en el arte de la Antigüedad.

<sup>210</sup> Leonardo y Alberti, IX, nota al pie.

<sup>211</sup> Leonardo y Alberti, 248.

<sup>212</sup> “Muy bien decía Pánfilo, antiquísimo y excelente pintor, primer Maestro de jóvenes nobles en ésta arte, quando decía que nadie podia ser buen Pintor sin saber Geometría. Y en efecto los primeros rudimentos en

como matemático, pues éstos consideran “...con sólo el entendimiento la especie y la forma de las cosas, separadas de toda materia”.<sup>213</sup> Vuelve a marcar distancias con los partidarios de la especulación teórica desvinculada de la praxis al descartar el estudio de ciertas cuestiones por considerar que su análisis corresponde a los filósofos, y que por tanto resultan superfluas para los artistas. En este aspecto es un claro precursor de Leonardo, quien no obstante resulta más contundente en sus afirmaciones: “Ninguna humana investigación puede ser denominada ciencia si antes no pasa por demostraciones matemáticas; y si tú me dices que las ciencias que tienen su principio y su fin en la mente participan de la verdad, esto no te concederé, que lo niego por muchas razones; la primera, porque en tales discursos de la mente no se accede a la experiencia, sin la que certeza alguna se produce”.<sup>214</sup>

Asumido el carácter intelectual de la pintura, pero también el principio según el cual es una ciencia imposible de aislar del análisis de los fenómenos perceptivos, encontramos también otro punto en común con las líneas teóricas de la época en la reivindicación de la condición de desinterés por los bienes materiales que debe presidir la práctica artística. Alberti afirma “Tengan presente siempre los que procuran alcanzar la excelencia del pincel, la fama y reputación que consiguieron los antiguos, y con esto verán al mismo tiempo lo enemiga que fue de la virtud y la alabanza la avaricia, pues un ánimo que solo aspira al interés, rara vez podrá llegar á la cumbre de la inmortalidad. He conocido muchos que teniendo las mejores disposiciones y proporciones para hacerse hombres grandes en la Pintura, se aplicaron solo á la ganancia y se quedaron sin poder alcanzar bienes ni fama”.<sup>215</sup> No obstante, en esa misma página y apenas unas líneas más arriba encontrábamos esto (la cursiva es nuestra): “...puedo asegurar que quando me pongo a pintar solo por gusto, como muchas veces me sucede, así que me desocupo de otros negocios, me deleyto y me enageno tanto en éste exercicio, que al cabo de tres o quatro horas me parece que apenas han pasado algunos minutos; con lo que puede concluirse diciendo, que ésta arte causa gusto y delicia exercitándose por aficion en ella, y en llegando á ser diestro Pintor, alabanza, fama y *riqueza*.” Ya hemos visto antes un caso parecido a éste, protagonizado entonces por dos textos de Vasari: no es raro en los escritos sobre arte encontrar a un tiempo un aparente desprecio por las riquezas y a renglón seguido la afirmación de que los artistas más dotados pueden llegar a alcanzar las más elevadas remuneraciones. De un lado se finge desprecio por lo material para afianzarse en la categoría liberal; de otro, se induce al lector a la práctica del arte ofreciéndole como recompensa lo que en otras partes se ningunea. No hace falta mucho esfuerzo para entender que esta estrategia de la contradicción se justifica en la reclamación de un estipendio para el artista acorde con su “noble” categoría (que se gana en parte, precisamente, ignorando tan “viles” beneficios).

---

que estriva toda el arte de la Pintura los comprehende con facilidad el Geómetra”. Leonardo y Alberti, 252. Nótese que, en consonancia con los criterios de la época, Alberti cita el rango nobiliario de los que se ejercitaban en el aprendizaje de la pintura. Conviene remarcar además que en su tratado Alberti considera pintura y dibujo como sinónimos, englobando la primera al segundo aun cuando éste no presente variedad cromática alguna: por ejemplo, en la página 221 de la obra aquí citada llega a decir que la pintura es la base de la Arquitectura, pero también de los trabajos de tallista, ebanista, carpintero, zapatero “...y demás oficios mecánicos”. Si tales oficios no eran elevados a la categoría de nobles pese a su dependencia del dibujo, podemos entender que se debe al carácter auxiliar que en ellos tiene esta disciplina, reducida así a un papel “utilitario”.

<sup>213</sup> Leonardo y Alberti, 197.

<sup>214</sup> Citado por Valeriano Bozal en la introducción a los tratados de Leonardo y Alberti, XIV.

<sup>215</sup> Leonardo y Alberti, 225. En éste y otros asuntos el discurso de Leonardo resulta más coherente que el de Alberti.

Por su parte, Leonardo: “Quando la obra supera al juicio del executor, no adelantará mas éste: pero quando el juicio supera á la obra, siempre irá ésta mejorando, á menos que no lo impida la avaricia (...) Y si quiere excusarse con la necesidad, la qual no le dá el tiempo necesario para estudiar y hacerse verdadero Pintor, la culpa será entonces también suya; porque un estudio virtuoso es igualmente pasto del alma y del cuerpo. ¡Quántos Filósofos hubo que habiendo nacido con riquezas, las renunciaron, porque no les sirviesen de estorvo en el estudio!”.<sup>216</sup>

Leonardo y Alberti no consideran que este ennoblecimiento del arte que defienden lo asimile plenamente a otras actividades de igual prestigio. A pesar del parentesco establecido con la demás actividades liberales, las artes plásticas (y sobre todo la pintura y la escultura) tienen sus propias peculiaridades, y tal vez la principal de todas ellas es su dependencia de la naturaleza, de la realidad concreta. Los ejemplos que encontramos de ello son abundantes en ambos autores. Así, Alberti, a la hora de referirse a la formación del pintor: “...todos los grados de la enseñanza los debe sacar de la naturaleza misma; y la regla de la perfección se debe conseguir a fuerza de diligencia, de estudio y de práctica. (...) Todo esto [la variedad de formas naturales] lo aprenderá el Pintor aplicado en la naturaleza misma, y examinará por sí propio con reflexión las formas particulares de cada cosa, considerándolas, y mirándolas con la mayor atención y cuidado”.<sup>217</sup> O bien: “Para llegar a saber esto no he encontrado regla más cierta que la observación de la naturaleza; y así el principal estudio debe ser considerar y reflexionar con la mayor atención la forma que da el maravilloso artífice de todas las cosas, que es la naturaleza”.<sup>218</sup> De hecho, el artista obra como la propia naturaleza a la hora de afrontar su trabajo: “la Pintura la dividimos en tres partes, y ésta división la sacamos de la misma naturaleza: pues siendo el fin de aquella representarnos las cosas del modo que se ven, hemos reflexionado las diferentes maneras con que llegan a nuestra vista los objetos”.<sup>219</sup> En el precepto XX de su tratado, Leonardo explica que el recurso a la naturaleza obedece, entre otros factores, a la capacidad limitada de nuestra memoria en relación a la infinita variedad de casos y formas que nos presenta la realidad: la mente es más limitada que el mundo fenoménico, y, por tanto, absolutamente incapaz de aprehenderlo en su totalidad. En esta línea manifiesta una opinión que demuestra cuán lejos se hallaba de las tesis platónicas y de las que décadas después alumbrarán el manierismo. Recordemos que en su obra filosófica Platón denostaba al artista plástico alegando que era un mero “...imitador del trivial y engañoso mundo fenoménico”,<sup>220</sup> mundo que constituía a su vez una corrupción de la Idea original que le precedía y que de hecho lo generaba. Por tanto, para Platón la Idea quedaba en el estado superior, seguida de la realidad sensible y dejando al arte relegado al tercer y último puesto del escalafón como vulgar “copia de una copia”. Leonardo coincide con Platón en el esquema organizativo, pero ahí se acaban las similitudes: “Nunca debe imitar un pintor la manera de otro, porque entonces se llamará nieto de la naturaleza, no hijo; pues siendo la naturaleza tan abundante y varia, más propio será acudir á ella directamente, que no á los Maestros que por ella aprendieron”.<sup>221</sup> Y ya antes que él se manifestaba Alberti en sentido

---

<sup>216</sup> Leonardo y Alberti, 7 y 8.

<sup>217</sup> Leonardo y Alberti, 254.

<sup>218</sup> Leonardo y Alberti, 232.

<sup>219</sup> Leonardo y Alberti, 226.

<sup>220</sup> Panofsky, 18. Su famoso menosprecio a los artistas, sobre el que insistiremos, aparece desarrollado en el Libro X de *La República*, pero su concepto de las ideas como elemento externo al mundo fenoménico y generador de este último se describe con toda amplitud en otros de sus *Diálogos*, y muy en particular en *Fedro, o la Inmortalidad del Alma*. Platón, 1986, *Diálogos*, Vol. III.

<sup>221</sup> Leonardo y Alberti, 11.

similar al reprender a los artistas que imitaban la obra de otros, pues “Mucho se engañan los Pintores si piensan que los que han llegado á ser Maestros consumados en el arte han hecho otra cosa, que procurar pintar los objetos del mismo modo que los pinta la naturaleza á nuestros ojos en la quadrícula o velo (...) copiando un quadro, solo aprendemos á imitar y sacar un traslado parecido; pero copiando del modelo, aprendemos á imitar, y estudiamos al mismo tiempo el efecto de las luces”.<sup>222</sup>

Como puede verse, el papel que antaño se asignara a la idea como origen y modelo a emular, ahora era totalmente asumido por la naturaleza. Semejante baño de realismo suponía la ruptura con las características más importantes del arte y la estética medievales. Una ruptura que tendremos ocasión de descubrir como temporal, pues bien pronto iban a resurgir los principios aquí reemplazados, dando lugar a una compleja convivencia que marcará de manera indeleble la práctica y la docencia artísticas hasta nuestros días.

A la luz de estos argumentos, resulta incomprensible que diversos autores hayan querido encuadrar a Alberti o a Leonardo en corrientes próximas al neoplatonismo o a otras formas del pensamiento idealista tan en boga tanto en la edad Media como en el Renacimiento. En su introducción a la edición en castellano de sus tratados, Valeriano Bozal no sólo descarta la validez de estas tentativas, sino que deja bien claro que Leonardo “...continuamente y de forma activa se opuso al neoplatonismo. (...) se ignora ese rasgo específico que tanto Garin como Chastel han señalado, no el filósofo que pinta o el pintor que hace filosofía, no el “hermético” que ocasionalmente escribe, no el científico positivo que hace experimentos y traza diagramas o croquis, sino aquél que defiende la naturaleza científica de la pintura en una concepción que no se explica a partir de la presunta ignorancia del artista, *omo sanza lettere*”.<sup>223</sup> Ajeno a las implicaciones de esta refutación, Venturi, por ejemplo, reconoce que los tratados de estos autores son los más importantes del Renacimiento, pero no duda en dejarse llevar por una extemporánea óptica romántica para encuadrarlos en la categoría de “artistas magos” a partir de varias citas sacadas fuera de contexto,<sup>224</sup> llegando a afirmar: “Para Alberti y Leonardo, el artista no se funde con Dios, sino que él mismo se convierte en una especie de dios, y en lugar de imitar la naturaleza la conoce *a partir de postulados creados por la mente humana*”.<sup>225</sup>

A este argumento debe objetarse que tanto para Leonardo como para Alberti las matemáticas, la perspectiva o la geometría son las bases teóricas que permiten emparentar la práctica del arte con otras actividades intelectuales, pero entendiendo que aquéllas aparecen como resultado de una sistematización analítica de la información que el artista recibe del medio. Es decir, en ellas cristaliza en método el conjunto de enseñanzas que hemos recibido de la naturaleza o la tradición mediante su escrupuloso y reflexivo estudio, no son una construcción teórica *a priori* en la que intenta encajarse el mundo fenoménico

---

<sup>222</sup> Leonardo y Alberti, 257. Ninguno de ellos negaba el recurso a la copia de los Maestros, pero sí que sólo mediante ella se pudiera alcanzar un nivel aceptable en la práctica artística, o que debiera anteponerse a la copia de la naturaleza. No olvidemos, además, que ni Leonardo ni Alberti daban ya al término mimesis el carácter peyorativo que tenía para los platónicos y sus seguidores.

<sup>223</sup> Leonardo y Alberti, XII. V. también nota 7 de la misma obra.

<sup>224</sup> Venturi, 92.

<sup>225</sup> Venturi, 93. La cursiva es nuestra. Leonardo llega a hablar, como mucho, del artista como de “una segunda naturaleza”, no como una especie de divinidad. Por otra parte, el apoyo en principios matemáticos y empíricos perfectamente racionalizables ahuyenta cualquier tentación de considerar al artista como mago: nada hay de hermético en sus textos, ambos se explican con una claridad meridiana.

(como parece defender Venturi).<sup>226</sup> Es cierto que Leonardo afirma que la teoría debe preceder a la práctica, y en su modelo de enseñanza sólo se llega a la copia del natural tras haber pasado antes por el aprendizaje de la perspectiva y por la copia de buenos dibujos; pero deja bien claro que este método de aproximación escalonada al natural obedece a que, de esta forma, el estudiante descubre tanto la existencia de leyes reguladoras de la experiencia sensible, como la necesidad de reflexionar sobre aquello que percibimos para llegar a comprender sus principios: “El joven debe ante todas las cosas aprender la Perspectiva para la justa medida de las cosas: despues estudiará copiando buenos dibuxos, para acostumbrarse à un contorno correcto: luego dibuxará el natural, *para ver la razón de las cosas que aprendió antes*; y ultimamente debe ver y exâminar las obras de varios Maestros, *para adquirir facilidad en lo que ya ha aprendido*”.<sup>227</sup> Teoría antes que práctica, pero sin olvidar que aquélla es sólo un medio para dominar y entender ésta más fácilmente.

Esta última cita de Leonardo, con su alusión a las láminas y a la copia de los maestros, nos sirve para demostrar que él y su coetáneo tenían claro que cualquier estudio del natural estaba condicionado por factores culturales e históricos de los que era imposible evadirse, y que entre otras cosas proporcionaban al aprendiz la base metodológica sobre la que asumir su tarea de “descubrimiento” del natural y de interpretación del mismo: “Así, frente a la utopía decimonónica de un *ojo ingenuo*, en el siglo XVI las teorías de la imitación se vincularon con la *invención*, el *artificio* o el *capricho* del artista, para establecerse como elementos fundamentales en la teoría de las artes”.<sup>228</sup> Por tanto la debida aproximación a la naturaleza no se realizaba partiendo de cero (algo tan sólo al alcance del hombre que conocemos, precisamente, como “prehistórico”), sino como parte de un proceso de reelaboración crítica del legado de la tradición artística.

Si al principio de este epígrafe hablábamos del carácter cerrado y reiterativo de la norma medieval, queda claro con estos extractos que muchos de los principales autores del Renacimiento, aún creyendo en el carácter normativo del arte, no enfocaban sus reglas de manera tan rígida. Como bien señala Cortés, “...si bien Alberti y Durero estaban convencidos de que las normas eran tan ciertas como imprescindibles, nunca Alberti insistió en que fueran definitivas, ni Durero [entroncamos aquí con Leonardo] las prefirió al natural”.<sup>229</sup>

La compleja relación teoría-práctica establecida en los escritos aquí estudiados va a tener una perdurable influencia, como prueba la comparación de los párrafos siguientes, el primero de Leonardo:

“Aquellos que se enamoran de la sola práctica, sin cuidar de la exâctitud, o por mejor decir, de la ciencia, son como el Piloto que se embarca sin timón ni aguja; y a si nunca sabrá a donde vá á parar. La práctica debe cimentarse sobre una buena teórica, á la qual sirve de guía la Perspectiva; y en no entrando por esta puerta, nunca se podrá hacer cosa perfecta ni en la Pintura, ni en alguna otra profesión”.<sup>230</sup>

---

<sup>226</sup> Parece que en este sentido Leonardo fue más lejos que su predecesor: “...para Alberti la geometría es ciencia anterior a la pintura, a la que la pintura recurre, para Leonardo, *geometría y pintura son consecuencia de la naturaleza de la visión*, razón por la cual una y otra utilizan, al menos hasta cierto punto de su desarrollo, los mismos elementos simples”. V. Bozal, Leonardo y Alberti, XXV. La cursiva es nuestra.

<sup>227</sup> Leonardo y Alberti, 2. La cursiva es nuestra.

<sup>228</sup> Cabezas, 2004.

<sup>229</sup> Valeriá Cortés, 212. Durero desarrolló su labor años después que Alberti, y resulta evidente que estuvo fuertemente influido por los principios procedentes de sus colegas meridionales.

<sup>230</sup> Leonardo y Alberti, 11.

Y el segundo del pintor español Carducho, en un texto de 1633:

“Usando del natural sin preparación y sin ciencia, será ocasión de grandes daños. Por eso yo dixera, que se ha de estudiar del natural, y no copiar; y así el usar dél, será después de aver raciocinado, especulando lo bueno y lo malo de su propia esencia, y de sus accidentes (como diximos en el docto Pintor) y hecho arte y ciencia dello, que solo le sirva [el natural] de una reminiscencia y despertador de lo olvidado”.<sup>231</sup>

Este complejo equilibrio entre la percepción “objetiva” y los condicionamientos culturales nos conduce al último punto de relevancia sobre el que debemos detenernos: es el relativo al concepto de belleza, concepto al que fue Alberti quien dedicó más atención y sobre cuyo desarrollo alcanzó mayor influencia, pero sobre el que apenas encontramos alusiones dignas de interés en los textos que componen el tratado de Leonardo. En principio, Alberti definía la belleza “...como la armonía y buena proporción, “la consonancia e integración mutua de las partes”.<sup>232</sup> Alberti utilizó varias palabras latinas e italianas para expresar lo que quería decir –*concininitas*, *consensus*, *conspiratio partium*, *consonantia*, *concordantia*– pero todas producían el mismo efecto: la belleza depende de la disposición armoniosa de las partes”. La definición de Alberti en absoluto era novedosa. Según Tatarkiewicz suponía poco más que una actualización más compleja de la que él denomina Gran Teoría, y que tiene sus más remotos orígenes en la filosofía pitagórica. “La belleza consiste en las proporciones de las partes, para ser más precisos, en las proporciones y en el ordenamiento de las partes y en sus interrelaciones”. Una vez más, el legado clásico deja su impronta en las ideas renacentistas. No obstante, los teóricos aquí estudiados depuraron de este principio muchos de los elementos espiritualistas que se añadieron en el periodo medieval, sobre todo bajo la influencia de Plotino, que afirmaba que la belleza no surge tanto de las proporciones “...como del alma que se expresa a través de ellas “iluminándolas””.<sup>233</sup> Si la nueva versión de esta tesis va a ser tanto la más destacada del entorno renacentista como probablemente la más perdurable, no es de extrañar que Leonardo coincida casi plenamente con ella al afirmar, por ejemplo, que “Todas las partes del animal deben ser correspondientes al todo: de modo que el que en sí es corto y grueso debe tener todos los miembros cortos y gruesos; y el que sea largo y delgado, debe tenerlos por consiguiente largos y delgados; como también el que sea un medio entre estos dos extremos, habrá de conservar la misma medianía”.<sup>234</sup> Sin embargo, aunque del artista Leonardo afirma que “Está bien que huya de lo monstruoso”, tampoco duda en reconocer que incluso temas poco agradables desde una perspectiva estética deben ser tratados ocasionalmente para reproducir la gran variedad de formas y ejemplos que presenta la naturaleza,<sup>235</sup> pues de lo contrario “...quien esta diversidad no tiene en cuenta hace siempre sus figuras como en un molde, que todas parecen hermanas (...) peca gravemente el pintor que hace rostros semejantes, y aún es gran defecto reiterar los gestos”.<sup>236</sup>

Pero a lo ya expuesto, Alberti añadió una serie de matices de interés que amplían su teoría de la belleza, haciéndola más completa que la de Leonardo: “Definiremos la belleza

---

<sup>231</sup> Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura*, citado en Cabezas, 2004, página 47. Carducho, inserto ya en una tradición académica, da un peso mayor a los elementos apriorísticos que el que le concede el humanista italiano.

<sup>232</sup> Tatarkiewicz, 157 y ss.

<sup>233</sup> Tatarkiewicz, 159 y ss.

<sup>234</sup> Leonardo y Alberti, 81.

<sup>235</sup> Leonardo y Alberti, 80.

<sup>236</sup> Leonardo y Alberti, XX.

como la *concinnitas* de todos los miembros, de modo que no se pueda añadir, ni quitar, ni cambiar nada que no sea para empeorarlo”.<sup>237</sup> Tal vez por eso señala acertadamente que a la hora de valorar los resultados es “más fácil advertir cuándo una obra no está lograda, que aclarar cuál es el modo justo de realizarla”.<sup>238</sup>

Otro elemento relevante, común a Alberti y a muchos de sus contemporáneos, y que más adelante será una constante en el pensamiento academicista cuando aborde el tema de la belleza, es el de la dificultad (cuando no imposibilidad) de hallar todas las perfecciones posibles en un único sujeto natural. Alberti propone dos soluciones distintas a semejante problema, y en ambas demuestra cuán lejos se hallan sus principios de los que en la época inmediatamente posterior van a regir el pensamiento de los padres fundadores de la academia. En vez de buscar el remedio en una “luz interior” o en las abstractas afirmaciones sobre el alma que harían Plotino y sus seguidores, Alberti optó por afrontar el problema de una manera mucho más realista y, si se nos permite, ingeniosa. En el primer caso, ante los defectos de la figura, o ante aquéllos elementos que puedan ofender el pudor o el buen gusto, el artista debe recurrir a elementos que permitan disimularlos, como puede ser el caso de vestidos o paños, pero sin descartar otras alternativas: “Apeles pintaba siempre a Antígono por el lado en que no tenía el defecto del ojo; y Homero quando pinta á Ulises, que despues del naufragio va corriendo por aquella selva tras de las voces de las mugeres, por no hacerle ir desnudo, le hace que coja una rama de un arbol, y se cubra su desnudez. Dicen que Pericles tenía la cabeza muy larga y sumamente fea, por lo cual nunca le pintaron ni le esculpieron con ella desnuda, como á los demas, sino siempre con morrion. Ademas refiere Plutarco, que los Pintores antiguos quando tenían que pintar un Rey, si éste tenía en su semblante algun defecto, le representaban siempre con la mayor semejanza que podian, mas no ponian la deformidad, sino que la enmendaban en lo posible”.<sup>239</sup>

En el segundo caso, Alberti aborda una faceta más comprometida, al entrar en el terreno de la belleza ideal: “Esto es sumamente dificil, porque nunca se encuentran en un solo sugeto todas las perfecciones de la belleza, sino que están repartidas en todos; pero por lo mismo es preciso estudiar con el mayor conato por aprenderlo, pues el que sepa las cosas de mas sublimidad y se exercite en ellas, hallará suma facilidad en las otras quando se le ofrezca practicarlas”.<sup>240</sup> Aún reconociendo las limitaciones de la realidad en este ámbito, el teórico italiano apeló a la capacidad crítica y reflexiva del artífice para que éste fuera capaz de seleccionar, de entre la variedad de las formas naturales, aquéllas más afines a sus necesidades; fiel a la tradición erudita, Alberti no duda en citar la famosa anécdota protagonizada por Zeuxis, según la cual, cuando tuvo que exponer una tabla en el templo de Diana, escogió a las cinco doncellas más hermosas de la ciudad para tomar las partes más perfectas y proporcionadas de cada una y poder alcanzar así ese ideal irrealizable incluso para la naturaleza. En cualquier caso, el teórico renacentista dejó bien claro en sus escritos que el artista debía obrar aquí guiado por un criterio de gusto destilado a partir del contacto con la variedad de las formas naturales y del estudio de las mismas, no por una inspiración procedente de la Gracia Divina. Podríamos afirmar que, si lo monstruoso es aquello que se aleja de una proporción o correlación entre sus partes y es por tanto raro, la belleza tendría un aspecto poco menos que “estadístico”, resultante de compendiar las

---

<sup>237</sup> Citado en Portoghessi, 42.

<sup>238</sup> Portoghessi, 53.

<sup>239</sup> Leonardo y Alberti, 238.

<sup>240</sup> Leonardo y Alberti, 255.



mejores cualidades halladas en diferentes sujetos, de cuyo estudio comparado podríamos derivar unas normas generales, es decir, un “promedio”.<sup>241</sup>

De hecho, este trabajo de selección y combinación parece el único coto en el que se deja mano libre a la imaginación del artista, pues por lo demás, la mayoría de las críticas albertianas se dirigen precisamente contra los que abusan de ella: “...quando los pintores no ponen a la vista lo que quieren imitar, sino que quieren hallar la belleza en sola su imaginacion; y adquirir fama de este modo; no solo no la adquieren con semejante trabajo, sino que se acostumbran a una pésima manera de pintar, que despues no la pueden dexar aun á costa de los mayores esfuerzos. Pero el que se acostumbre á hacerlo todo por el natural, tendrá la mano tan hecha á lo bueno, que todo lo que execute parecerá natural, que es lo único á que se anhela en la Pintura. Pues si en un quadro hallamos la cabeza de un hombre que conocemos, aunque al mismo tiempo haya en el lienzo mil primores del arte, con todo nada atrae tanto la atención como el retrato conocido.”<sup>242</sup>

Recalquemos que no se debe descartar con esto el recurso a la fantasía o a lo imaginativo, sino tan sólo el que tal recurso carezca de una guía o principio organizador, de una lógica. Nos podríamos remitir a nuestra definición de mimesis o volver al *Libro del Arte* de Cennini, donde se afirma que el pintor debe “...hallar cosas no vistas, *buscándolas bajo aspectos naturales*, y sujetarlas, de modo que aquello que no es, sea.”<sup>243</sup> Como ya hemos tenido ocasión de decir, un artista nunca debe perder de vista la verosimilitud, aun cuando aquello que ejecuta sea, por ejemplo, una “belleza ideal”.

Este sería, a grandes rasgos, el contenido del corpus teórico de las dos principales referencias intelectuales del primer Renacimiento. En lo que se refiere a su difusión, es preciso recordar que la obra escrita de ambos autores es publicada póstumamente, en el caso de Alberti ya bien entrado el siglo XVI, y en el de Leonardo de manera aun más tardía y accidentada debido a la dispersión que padecieron sus escritos. Por tanto su influencia sobre el entorno artístico debe ser tomada con las debidas reservas, tanto en el periodo de gestación de las primeras academias como cuando éstas se hallen ya plenamente consolidadas en varios países. Por supuesto que sus ideas se encontraban bastante extendidas, al menos en Italia, pero probablemente más por el contacto directo con los artistas contemporáneos que por medio de unos escritos que, sin embargo, sí se difundirían más ampliamente cuando las instituciones académicas y personas afines a éstas se

---

<sup>241</sup> A la objeción contra la existencia de tal promedio, y como vía para explicar mejor su existencia, se podría replicar con el ejemplo de la caricatura. En ella podemos reconocer a una persona pese a no tratarse de una copia fidedigna de sus rasgos, y en ocasiones incluso mediante trazos muy simples y alejados del realismo podemos percibir el parecido con el modelo. La caricatura opera por selección de los rasgos distintivos del sujeto para exagerarlos, evidenciando así su desviación de un cierto canon visual: no podemos hablar de una nariz “absolutamente” grande o pequeña, pero si tomáramos, pongamos por caso, la nariz de un Cyrano y la comparáramos con las de sus congéneres comprobaríamos que despuntaría sobre las demás en dimensiones. Y por tanto el caricaturista debería recalcar más aún ese rasgo para reforzar su diferenciación “por exceso” con relación al conjunto/promedio a que estamos acostumbrados por años de experiencia como observadores. Nada más lejos de nuestra intención insinuar un promedio universal, sino destacar el que acabamos construyendo a partir de un proceso inductivo, y que conforme se acrecienta actúa como marco de referencia con el que comparar cada caso particular. En nuestro ejemplo nos hemos alejado de las tesis desarrolladas por Gombrich en el capítulo X de “Arte e Ilusión” (Gombrich, 2002, 279 y ss) puesto que el objeto de su estudio sobre la caricatura era más la expresión que el parecido y por tanto aborda el problema desde una perspectiva distinta.

<sup>242</sup> Leonardo y Alberti, 256.

<sup>243</sup> Cennini, 18. La cursiva es nuestra. La cita que aparece en Venturi, 87, presenta notables diferencias de traducción que pueden alterar algunos matices, pero el sentido general es el mismo.

preocupasen de su recopilación y edición a mayor escala. Ahora bien, para entonces el carácter de la academia ya habrá quedado definido por otras tendencias que examinaremos a continuación.<sup>244</sup>

El hecho de que al artista se le proponga la copia de la realidad como medio infalible para alcanzar un grado determinado de maestría da lugar a uno de los fenómenos más complejos de la Historia del Arte en lo que a su relación con el mundo académico y con la modernidad se refiere. Por una parte, semejante concepto suponía aceptar una autoridad superior a la de la tradición (sin rechazar ésta en absoluto, pues era la que proporcionaba un repertorio y un marco de análisis), pues si lo que nuestros sentidos perciben al ponerse ante “los hechos” contradice aquello que hemos aprendido o que nos han legado los maestros, debemos dar prioridad a nuestra experiencia. Por tanto, podría aceptarse que semejante situación liberaba parcialmente al artista de la tutela de las tradiciones que hasta entonces se habían asimilado de manera mecánica e inmovilista, y le hacía desarrollar la imprescindible mentalidad crítica necesaria tanto para comparar lo “aprendido” con lo “percibido” como para seleccionar de entre esto último lo que resultaba más digno de atención. Pero por otra planteaba el problema, ya expuesto, de hasta qué punto esta nueva tutela que se aceptaba podía ser considerada como plenamente objetiva,<sup>245</sup> y sobre todo, en lo relativo a la belleza, de cómo se podía establecer un criterio de selección válido frente a un repertorio tan enormemente amplio y variado como el que nos ofrecen los sentidos.

No es nuestro objetivo analizar toda esta problemática en su conjunto, sino tan sólo aquéllos de sus matices que nos atañen: lo importante es dilucidar cuál fue el posicionamiento de la academia ante esta cuestión, es decir, ¿cómo afectaban a la docencia semejantes postulados?, y ¿qué papel debían jugar a partir de entonces los modelos que se plantearan desde las instituciones?

La necesidad de establecer un filtro ante una realidad inaprehensible en su totalidad podía ser resuelta de varias maneras. Una ya le hemos examinado parcialmente al hablar del criterio de “belleza estadística” de Alberti. Otra, mucho más incierta pero que a la

---

<sup>244</sup> Aunque la difusión de los escritos vincianos fuera escasa en su momento, lo fue en extensión, pero no en la categoría de los que tuvieron contacto con ellos: tanto Cellinni como Lomazzo, Aníbal Carracci y Guido Reni eran buenos conocedores de la obra teórica de Leonardo, y es más que probable que a esta lista tuviera que añadirse a Giorgio Vasari. Leonardo y Alberti, XXVIII

<sup>245</sup> Ni siquiera en la actualidad ese problema se ha resuelto, y de hecho parece haberse producido una influencia tal vez excesiva de los componentes interpretativos en lo que a la percepción de la realidad se refiere; Gombrich (2002) acepta un cierto grado de rigor en la representación, mediado no obstante por un marco cultural y una tradición artística. Aunque Ocampo (1995) niega toda posibilidad de llegar a un mínimo de fidelidad en la representación y considera que el arte se construye sobre un conjunto de códigos poco menos que arbitrarios, consideramos más acertada la posición del teórico austriaco. Aun a riesgo de simplificar el problema, es evidente que en la percepción humana existe un grado de objetividad que, sin ser en absoluto pleno, sí es mucho mayor del que los partidarios más radicales de la interpretación están dispuestos a admitir. La necesidad (y no el capricho o el “libre albedrío”) crea la función, y resulta obvio que una especie incapaz de interactuar con el medio a través de la información proporcionada por sus sentidos estaría abocada a la extinción. Las tesis que defienden la imposibilidad de establecer un análisis objetivo de la realidad apoyándose en la Teoría de la Relatividad de Einstein, olvidan que éste partía del absoluto de los fenómenos físicos, *siendo relativa nuestra percepción de los mismos por la simple imposibilidad de observar la totalidad de un caso desde todos los puntos de vista posibles*, precisamente en la línea defendida por Leonardo al hablar de la limitación de la capacidad intelectual humana en relación al mundo sensible. Por tanto, nuestra percepción del entorno no es falsa, tan solo incompleta. Para un excelente análisis del relativismo y de sus vínculos con el perspectivismo filosófico alemán de finales del XIX, V. Ortega y Gasset, 1970.

postre tuvo más éxito al quedar arropada por las tendencias literarias de la época y por el peso que la filosofía de herencia platónica seguía teniendo, prefirió considerar que ese criterio de selección operaba a partir de elementos externos a la naturaleza o a la tradición, e incluso previos a ellas, de manera que el artista tomaba de éstas solamente aquello que se aproximaba a dicho ideal abstracto, guiado por una especie de “inmanencia”. La primera opción podía considerar maestros a aquellos artistas que en su análisis de la naturaleza habían llegado más lejos y habían sido más rigurosos, sin menoscabar por ello la importancia del debido “buen gusto”. La segunda, al anteponer a la naturaleza una “esencia” previa a ella, intelectual o cuasi mística según el caso, y que debía ser tomada como modelo, concluía necesariamente que aquélla podía ser superada y que por tanto el artista debía considerarla no necesariamente como un fin, sino como un medio para aproximarse a ese ideal de perfección elaborado *a priori*. Para los partidarios de esta segunda vía, los grandes maestros no eran quienes habían comprendido mejor la realidad sensible, sino quienes la habían superado al aproximarse al “ideal” más que ella misma. Por tanto, su obra tenía un valor como modelo que superaba al de la naturaleza que Cennini, y sobre todo Leonardo y Alberti (entre otros) habían puesto en el peldaño más alto de la escala de aspiraciones artísticas.

Pero para examinar este evidente retroceso a los postulados medievales que iba a ejercer una influencia decisiva tanto sobre las academias como especialmente sobre la modernidad, eclipsando en buena medida a las tesis aquí expuestas, es necesario analizar tanto la obra teórica que constituye una de sus piedras angulares, como el movimiento artístico que surgirá bajo sus principios.

### 2.2.4.1: Las “Vidas” de Vasari como una nueva forma de entender los tratados: el artista le roba el protagonismo a la obra.

De todos los autores renacentistas, probablemente ninguno ejemplifique mejor que Giorgio Vasari (1511-1574) el caso que centra nuestro estudio, el de la comunidad de principios entre la academia y la modernidad, aunque por una obvia cuestión de índole cronológica su influencia sobre las tesis de los modernos va a resultar menos directa e intensa que sobre los académicos. Pese a lo prolijo de su obra como pintor y arquitecto, Vasari se cuenta “...por su pluma, y no por su pincel, entre lo más destacado de nuestro Cinquecento”.<sup>246</sup> En efecto, pintor hábil pero de sobrada frialdad, no hubiera llegado a ocupar un lugar importante en la historia del arte de no ser por su labor como teórico y organizador, y por su papel de impulsor de una de las primeras y más destacadas academias de Italia.

En importante resaltar que en su faceta organizativa Vasari es el principal promotor de la *Accademia del Disegno* de Florencia, que Cosme de Médici funda a instancias suyas en esta ciudad, y que de hecho “...se sitúa en el comienzo de la evolución de las modernas academias de arte”,<sup>247</sup> puesto que sus particularidades organizativas la distanciaban claramente de los intentos previos que en el terreno académico ya habían tenido lugar. Su proyecto pudo salir adelante gracias, entre otros factores, a la debilidad padecida en aquellos años por los gremios de los que dependían los artistas. “...Vasari consiguió persuadir al Gran Duque de que aceptara el protectorado y la presidencia de la Academia, y bajo sus auspicios, y con la ayuda activa de sus expertos de arte, se elaboraron una normas que consistían en 47 artículos. Una vez que fueron presentadas a Cosme, el 13 de enero de 1563, y fueron aprobadas por él, se fijó la reunión fundacional. Cosme y Miguel Ángel (que vivía en Roma) fueron nombrados *capi* de la institución, una combinación de príncipe y artista *eminente característica del estado alcanzado ahora en el desarrollo de la situación social del artista*”.<sup>248</sup>

En efecto, Vasari buscaba ante todo la protección del Duque para consolidar los logros de los artistas del periodo y para que éste ejerciera de “protector” ante cualquier posible maniobra de los gremios para recuperar una autoridad que ya de se les escapaba de manera irremediable: si con Miguel Ángel se daba por zanjada la cuestión relativa a la nobleza de las artes diciendo que se pintaba o esculpía “con el cerebro” y que pintura y escultura compartían raíces comunes con el dibujo,<sup>249</sup> el hecho de que se agrupara a los artistas, hasta entonces pertenecientes a gremios dispares, en una institución común a todos ellos y llamada “del Disegno” suponía el reconocimiento definitivo de los logros conquistados. Tal fue el éxito de esta empresa dentro y fuera de las fronteras de Florencia que incluso el monarca español Felipe II se dirigiría a ella en 1567 para efectuar consultas sobre los planos de El Escorial,<sup>250</sup> y sólo cuatro años más tarde los académicos conseguirían romper los últimos vínculos de importancia que les ligaban a la Edad Media al serles concedida la exención de pertenecer a los gremios en que hasta entonces se hallaban agrupados. Que la institución fundada por Vasari también buscaba una función

<sup>246</sup> R. Bettarini, citado en Vasari, 9 y nota al pie.

<sup>247</sup> Pevsner, 43. Corregimos en nuestra transcripción una errata del original, que indica que la academia fue fundada en el 36, en vez de en el 63.

<sup>248</sup> Pevsner, 44 y ss. La cursiva de la línea final es nuestra.

<sup>249</sup> El mismo Vasari lo expresa en la página 39 de su tratado al referirse a ambas artes: “...con toda razón podemos decir que una única alma alienta dos cuerpos”.

<sup>250</sup> Pevsner, 46 y ss.

educativa está probadamente documentado, pero como tendremos ocasión de demostrar, parece que en ese terreno los avances fueron mucho menos significativos, y al cabo de varios años, consciente de que su academia se había convertido en un sucedáneo “prestigioso” de los gremios a los que había venido a reemplazar, se distanció considerablemente de ella.

En lo que a sus textos se refiere, de él se ha llegado a decir que “Vasari es en todo, tanto en el buen sentido como en el malo, el verdadero patriarca y padre de la iglesia de la nueva historia del arte”.<sup>251</sup> Y no es una afirmación exagerada, máxime si tenemos en cuenta que, pese a señalar también sus limitaciones, Venturi le considera “...favorecido por algunas intuiciones de valor eterno”.<sup>252</sup>

Como ya hemos visto, el núcleo de los tratados de arte de los autores del primer Renacimiento se estructuraba, de una parte, en torno a los consejos teóricos y prácticos encaminados a ofrecer una guía útil para el aprendiz o el erudito, y de otra, alrededor de la exposición y defensa de los argumentos que justificaban la inclusión de las artes plásticas en el Olimpo de las artes liberales. Pero con la excepción de la nobleza de las artes, nada de esto preocupa demasiado a Vasari. Es cierto que comienza su obra con el casi inevitable proemio lleno de elogios a la autoridad (Cosme de Médicis en este caso, naturalmente), que sigue con la debida justificación de la grandeza de la labor a que se dedican él y sus compañeros, y que incluye varias páginas de tipo “técnico” relativas a cuestiones estrictamente profesionales y de manual. Pero todo esto apenas ocupa una décima parte de su tratado; el resto, lo que marca la diferencia y le sitúa a un nivel distinto de sus coetáneos, es una descripción de la vida y obra de ciento treinta y tres artistas italianos, más o menos pormenorizada en función de la importancia que asigna a cada cual.<sup>253</sup>

El sujeto sobre el que enfoca su interés, y esto es lo más significativo, ya no es el arte-ciencia de Leonardo o Alberti, sino el propio artista, que pasa así a ocupar la posición de privilegio reservada hasta entonces a su obra, con lo que nos encontramos con la antítesis de la segunda premisa de la famosa máxima debida a Plutarco (h. 40-120 d.C): “Gozamos con la obra y despreciamos al autor”.<sup>254</sup>

Este interés por las vidas de los artistas no es nuevo, como veíamos en la Antigüedad al referirnos a la obra de Duris de Samos; es más, en lo que al Renacimiento se refiere ya existían precedentes: entre 1381 y 1382 Filippo Villani escribió un libro a su ciudad natal, Florencia, en el que se cita a varios pintores entre los personajes notables, lo que justifica al elogiar sus capacidades intelectuales y su necesidad de “traducir todo lo que sienten con elevado genio y memoria tenaz”;<sup>255</sup> en el siglo XV, hallamos la obra de Ghiberti, o la biografía de Brunelleschi escrita por Manetti; y en el XVI, “En Florencia, se conocen tres intentos, y aún en otros sitios surge la misma pretensión, escritos por Marco Antonio Michiel en Venecia y por Pietro Summonte en Nápoles”. Sin embargo, es la de

---

<sup>251</sup> Julius Von Schlosser, *Die Kunsliteratur*, citado en Vasari, 9 y nota al pie.

<sup>252</sup> Venturi, 114.

<sup>253</sup> En la traducción de *Cátedra* (basada en la edición de 1550 y por lo demás bastante exhaustiva) que hemos seguido como referencia, la presentación, el prefacio y los capítulos teóricos van desde la página 31 hasta la 91, ambas inclusive, unas sesenta páginas en total. La sección biográfica, en cambio, abarca desde la 93 hasta la 774, es decir, 681 páginas. Aún teniendo en cuenta la presencia de abundantes notas al pie, la desproporción es evidente, máxime en relación con otras obras, como la de Palomino, en la que la descripción de las vidas de sus compatriotas apenas llega a un tercio de la extensión total.

<sup>254</sup> Citado por Wittkover, 17.

<sup>255</sup> Venturi, 85. Villani sentaba el precedente de la idea de genio que más tarde recogería y ampliaría Vasari.

Vasari la obra que triunfa y eclipsa a todas las demás, y tal vez sea así porque “...lo que él realizó antes que nadie, incluso que los antiguos, fue narrar de una manera sensacional los sucesos de la vida de los artistas y la descripción de sus obras, dándonos así la prueba de un interés histórico nuevo. También la historia de Vasari está supeditada al tipo pragmático, de las historias del Renacimiento, es decir, a considerar la *virtud* práctica de los individuos (sin conexión alguna con sus respectivos ideales) cuya interpretación únicamente puede ser psicológica”.<sup>256</sup> Efectivamente, la presentación de cada artista suele ir acompañada de una serie de máximas teóricas, muy a menudo moralizantes, de las que se le toma como ejemplo.

Vasari no planteó su trabajo con afán documental ni con la óptica de un historiador riguroso, y la verosimilitud de su texto ha sido puesta en entredicho en multitud de ocasiones, cuando no directamente desmentida por estudios pormenorizados de sus fuentes y su contexto. Aunque la primera edición de sus “Vidas” le llevó a viajar por toda Italia recopilando datos durante cerca de diez años, el estudio comparado con otros historiadores del arte precedentes o con la tradición oral de la época nos permite identificar multitud de “fórmulas biográficas”, anécdotas y motivos recurrentes que ya desde la Antigüedad se repetían en la descripción de la vida de los artistas célebres; en otros casos, el punto de partida de sus reseñas lo constituían meros rumores o *novelettas* populares (caso de Filippo Lippi)<sup>257</sup>, e incluso llegó al extremo de inventar biografías “al gusto” sobre un material prácticamente inexistente o sobre reconocidas falsificaciones históricas, y en este último grupo cabe encuadrar la “vida” de Cimabue (del que sabemos que no pudo ser maestro de Giotto, tal y como afirma):

“El relato de la temprana revelación del talento artístico se emplea indiscriminadamente como relleno biográfico. Así, por citar un ejemplo especialmente claro, se empleó en el siglo XVI para proveer de una breve introducción a la enteramente ficticia “Vida” de Cimabue por Vasari (...) aunque como ya hemos indicado, la información sobre la vida y la carrera de aquel maestro eran absolutamente inexistentes. Estos relatos se han mirado siempre con escepticismo y su carácter formulístico ha saltado a la vista”.<sup>258</sup>

La dudosa fiabilidad de Vasari no es un descubrimiento actual, y resulta especialmente significativo que fuera un admirador del arte antiguo y defensor del entonces incipiente Neoclasicismo, Nicolás de Azara, quien le dedicara críticas muy duras por su escaso rigor y su discutible altura intelectual: “Vasari se ve que estaba enteramente persuadido de que fuera de la Escuela y manera de Miguel Angel poco de bueno podía haber en las Bellas Artes. Recogió todas las historietas que corren por lo regular entre los Profesores: *entendía el Arte como un Artesano: no se ve que tuviera ninguna otra instrucción*; y queriendo hacer una obra voluminosa, complicó las Vidas al modo en que las veía, y con el estilo llano y pedestre con el que naturalmente hablaba con Albañiles y Carpinteros”.<sup>259</sup>

Por tanto, queda claro que el objetivo de esta obra no es mostrarnos un retrato realista de la actividad y las peripecias de los artistas que la protagonizan. Ya la mera estructura del texto demuestra que su autor tenía en mente un “guión” preconcebido para servir a una finalidad bien distinta y muy clara: la de incorporar sus argumentos al arsenal

---

<sup>256</sup> Venturi, 110.

<sup>257</sup> Kris y Kurz, 13 y ss.

<sup>258</sup> Kris y Kurz, 42. V también 38 y ss.

<sup>259</sup> Mengs, 324 y ss. La cursiva es nuestra.

del que se valían sus contemporáneos para afianzar los logros que estaban alcanzando en el ámbito del reconocimiento social. No se busca la fidelidad a los hechos ni un análisis crítico de las fuentes; cada una de las “vidas” se plantea en función de su aportación al conjunto de la obra y se modela (cuando no se inventa) a conveniencia del tratadista. Como dijo Germain Bazin, “no creó una nueva ciencia, sino un nuevo género literario (...) no la historia del arte, sino *la novela* de la historia del arte.”<sup>260</sup>

Para alcanzar sus metas Vasari divide la sección biográfica de su texto en tres partes claramente diferenciadas y clasificadas en función de un criterio cronológico-evolutivo que busca ensalzar su época, al presentarla como culminación de un proceso ascendente de perfeccionamiento de la práctica artística, que arranca en la Baja Edad Media. Como buen academicista, elogia la grandeza del arte clásico, al que llama antiguo, y lo contrapone a los estilos medievales, a los que llama viejos y a los que desprecia sin reparos: “De manera que, al no encontrarse ya ni vestigios ni indicios de nada bueno, los hombres que llegaron después, toscos y sin educación, y sobre todo en pintura y escultura, incitados por la naturaleza y modelados por el ambiente, se entregaron a hacer, no según las reglas de las mencionadas artes, que no conocían, sino según la cualidad de sus propios ingenios. Y así nacieron de sus manos esos fantoches y esas rudas cosas que todavía se ven hoy en los edificios viejos”.<sup>261</sup> Así pues, el arte se hallaba postrado en un estado de ruina total, y son precisamente los artistas italianos los que vienen a sacarlo de ella en los siglos comprendidos entre el XIII y el XV, pasando por tres etapas de perfeccionamiento que tienen su réplica en la ordenación del texto: si a los autores de la primera etapa les faltó gracia y aun sentido de la proporción, su mérito reside en haber roto con el arte anterior y haber comenzado a desarrollar las técnicas y estilos que mejorarán sus sucesores. Los artistas de la segunda avanzaron notablemente en la proporción, el acabado y la belleza de sus composiciones, pero éstas aun se hallaban faltas de “vida”. Creyéndose erróneamente que el arte había alcanzado su cima, Leonardo demostró que se podía ir aun más allá y “concedió verdaderamente a sus figuras el movimiento y el hálito”,<sup>262</sup> dando origen a la tercera y última etapa, que se abre con él y se cierra con Miguel Ángel, marcando la cumbre del arte. Que Vasari escoja como broche de su arco argumental a éste último apenas necesita aclaración: desde la Antigüedad (y tal vez ni en ésta) ningún artista antes que Buonarroti había llegado a despuntar a tal nivel, ninguna figura individual había llegado a tener el peso y la influencia que adquiere el autor del “David” o de los frescos de la Sixtina; su tuteo a los poderosos, del que ya hemos visto algún ejemplo, le pone en la vanguardia de la lucha por la dignificación del arte, “desprecia la amistad de príncipes y papas, y puede permitirse ser su enemigo”<sup>263</sup>, se le llama “El Divino” y en su imagen y sus escritos se rodea de un aura casi mística; para uno de los románticos más destacado en el ámbito de la estética, Schelling, “...el arte sólo consiguió su libertad gracias a Miguel

---

<sup>260</sup> Citado en Bozal, 1996, 138. La cursiva es nuestra.

<sup>261</sup> Vasari, 100. En la página 102 fustiga con mayor dureza a los autores prerrenacentistas: “...en muchos lugares esculpieron sepulturas y adornos para puertas de iglesias, que tienen como ménsulas algunas figuras que sostienen el tejado, tan toscas y feas, y tan mal hechas en cuanto a tamaño y estilo, que *es imposible imaginar nada peor*”. La cursiva es nuestra. Tal vez fuera un lapsus del autor, pero al decir que estos hombres actuaron así “inducidos por la naturaleza” podemos interpretar que se desmarcaba en buena medida de las tesis defendidas por los tratados de sus inmediatos predecesores, al menos en lo que a modelos a seguir se refiere.

<sup>262</sup> Vasari, 465 y ss.

<sup>263</sup> Hauser, 384. Tal vez sea exagerada su consideración de que con él tenemos el primer ejemplo de artista moderno, pero no puede ponerse en duda la trascendencia de su peso en la Historia del Arte.

Ángel”.<sup>264</sup> El autor de las “Vidas” es bien consciente del peso de la leyenda de su conciudadano, y va a servirse de ella para sus fines engrandeciéndola aún más.

Por tanto, al final el tratado aparece como un anillo que tiene como principio y fin a dos artistas florentinos,<sup>265</sup> estando el primero de ellos, Cimabue<sup>266</sup>, destinado a sentar las bases sobre las que se edificará ese ingente pedestal cuya cima ocupará, al final de la obra, la figura grandiosa y cuasi divina de Miguel Ángel. Así comienza esta tarea de paulatino engrandecimiento con Cimabue: “Cuando el infinito diluvio de males que postraba y ahogaba a la desdichada Italia había arruinado no sólo lo que se podría llamar edificios, sino, lo que es más grave, había causado la desaparición de todos los artistas, quiso Dios que naciera en la ciudad de Florencia en el año 1240, para dar las primeras luces al arte de la pintura, Giovanni, de apellido Cimabue”.<sup>267</sup>

Y así llegamos a su grandioso remate en la persona de Miguel Ángel, presentada al lector en los siguientes términos: “...el muy benigno Rector del Cielo volvió los ojos con clemencia a la tierra [sic], y al ver la vana infinidad de tantos esfuerzos, los muy ardientes estudios sin fruto alguno y la opinión presuntuosa de los hombres, más alejada de la realidad que las tinieblas de la luz, para resarcirnos de tantos errores se dispuso a mandar a la tierra un espíritu que universalmente en cada una de las artes y en todas las profesiones mostrase habilidad, *que obrando por sí solo* mostrase la complejidad de la ciencia de las líneas, la pintura, el juicio de la escultura y las invenciones de la verdaderamente agraciada arquitectura. Y, aparte de esto, quiso acompañarlo de la auténtica filosofía moral, del ornamento de la dulce poesía, para que el mundo lo eligiese y admirase como su más singular espejo en la vida, en las obras, en la santidad de las costumbres y en todas las acciones humanas, y que entre nosotros lo tuviéramos más por algo celeste que terreno”.<sup>268</sup>

Huelga decir que el talante de las páginas siguientes resulta ser poco más que una monótona reincidencia en el aire de panegírico exaltado que se adopta desde el principio. Como puede verse, el tono utilizado por el tratadista florentino le sitúa más en el terreno de la hagiografía que en el de la biografía propiamente dicha, no dudando en adornar su relato con anécdotas tan extravagantes como aquella según la cual en su infancia el futuro genio fue amamantado por la mujer de un cantero (dando a entender que la escultura fue de origen su mismo sustento).<sup>269</sup> Para Vasari, Miguel Ángel es una especie de héroe, un enviado de Dios destinado a encarnarse entre el común de los mortales para enseñarles el camino, no sólo en lo que a las artes se refiere, sino también en la moral y las costumbres: todo en él resulta ejemplar y digno de elogio.

Vasari aparece pues como un personaje ambivalente en sus teorías, uno de esos casos, como ya decíamos, en los que más claramente se aprecian los vínculos que unen lo académico a lo que con el paso del tiempo será antiacadémico. Ya hemos examinado sus

---

<sup>264</sup> Schelling, 145, nota al pie.

<sup>265</sup> Por tanto, paisanos del autor, lo que no resulta casual y guarda relación tanto con ese despertar de las ideas “patrióticas” en el Renacimiento al que hacíamos alusión en 1.2.2 como con la función proteccionista que era la razón de ser de los gremios, y que dejó su impronta en la mentalidad localista de los miembros de las distintas escuelas que iban perfilándose en el nuevo entorno artístico.

<sup>266</sup> Que Vasari siente los cimientos de su narración sobre una biografía que ya hemos visto resultó ser inventada no puede por menos que subrayar aún más la naturaleza meramente apologética y ejemplarizante de su texto.

<sup>267</sup> Vasari, 105.

<sup>268</sup> Vasari, 745. La cursiva es nuestra.

<sup>269</sup> Vasari, *Op. Cit.*



relaciones con lo académico en la descripción de su papel en la fundación de las primeras academias italianas (sobre el que tendremos ocasión de volver con más detalle), pero no hay duda de que su idealizada percepción de Miguel Ángel como heraldo divino, *capaz de obrar por sí solo*, constituye, junto con la de Villani, la primera descripción seria del genio creador exactamente tal y como lo concebirá el romanticismo siglos más tarde; también despuntan en su texto precedentes del vanguardismo y de su concepto del artista como avanzadilla del conjunto de la sociedad, como guía digno de emulación que marca un camino de perfección a seguir por sus contemporáneos. Así, se da la curiosa circunstancia de que la incansable tarea de este autor por elevar al máximo el nivel de vida y prestigio profesional de sus compañeros acabaría por inspirar tanto a los académicos como a sus detractores: el mismo hombre que aparece como uno de los padres fundadores de las academias de arte, es también el que pone en las manos de sus futuros enemigos muchas de las armas con las que atacar a la institución cuando las circunstancias lo permitan.

Y es que si ya descubríamos a Vasari en una contradicción flagrante al evaluar el impacto de la remuneración económica en el rendimiento de los artistas (tan pronto la presenta como estímulo, como pasa a afirmar que no hay mejor acicate que la pobreza)<sup>270</sup>, aquí hallamos otro tanto. Funda una institución que entre sus finalidades tiene la de educar a los aprendices, pero tampoco duda en reconocer que “Es cierto que el cielo distribuye sus méritos entre nuestros ingenios, a quien más y a quien menos, según le parece”.<sup>271</sup> O bien recomienda encarecidamente la emulación de los artistas geniales a los que presenta como ejemplos, y a la vez parece abogar por el reconocimiento de la personalidad de cada artista cuando dice que “...cada uno debería contentarse con hacer voluntariamente aquellas cosas hacia las cuales tiende por natural instinto y no pretender mediante habilidad, o por deseos de competencia, hacer lo que no le es dado por inclinación natural, para no fatigarnos en vano, y a menudo con vergüenza y perjuicio”.<sup>272</sup>

Sólo un análisis superficial del fenómeno nos conduciría a una paradoja en el examen de las contradicciones de Vasari. Tales contradicciones vienen generadas por la misma causa, o, como él diría, “una misma alma alienta dos cuerpos”. Y ese alma es, por enésima vez, el ansia de prestigio y reconocimiento social defendido por algunos de los elementos más preparados intelectualmente dentro del grupo de los artistas del Renacimiento.

Como ya explicábamos en el apartado referente a las ventajas económicas que supuso la inclusión de las artes plásticas entre las liberales, Vasari se cuenta entre los artistas convencidos de la injusta consideración que recibían sus contemporáneos, lo que contribuye a explicar su interés en la fundación de una academia: buscaba en ella, entre otras cosas, una institución que a través de un mecenazgo oficial garantizara un nivel de vida y de prestigio dignos para el conjunto de los profesionales dedicados al arte. Pero para justificar tal mecenazgo era necesario otorgar a dicha institución alguna función de utilidad práctica y social que fuera más allá del mero corporativismo y que alejara el riesgo de incurrir en una simple reiteración de estructuras ya establecidas, esto es, había que dotarla de un carácter que no la hiciera redundante. Esa función la halló en el papel educativo, pues no olvidemos que, según él, con una preparación adecuada y la debida recompensa los artistas de su época podían aventajar incluso a los antiguos en la excelencia de su trabajo. Pero al mismo tiempo que reconocía esta capacidad común a muchos y asequible a

---

<sup>270</sup> V. epígrafe 1.2.3

<sup>271</sup> Vasari, 672.

<sup>272</sup> Citado por Venturi, 113.

través de la educación, no renunció a reconocer la genialidad de algunos artífices, ni que esta genialidad les era otorgada más como don divino que como fruto de un esfuerzo de aprendizaje (conclusión incómoda pero hasta cierto punto inevitable, ya que de los genios que Vasari cita ninguno había podido salir de una academia, por motivos obvios).<sup>273</sup>

Y esta contradicción se produce porque el padre de la academia florentina no podía renunciar a esta faceta de su argumentación, necesitado como creía estar de cualquier asidero que pudiera serle útil, aunque eso le llevara a defender tesis en ocasiones irreconciliables. No podía porque Vasari había necesitado el concurso del “genial” Miguel Ángel y de su reputación para conseguir muchos de sus propósitos, y esa reputación quedaba engrandecida si se le otorgaba un presunto origen “sobrenatural”, o si se quiere, “sobrehumano”. No podía, en definitiva, porque necesitaba reafirmar el derecho de “los mejores” a cobrar cifras astronómicas por su trabajo, muy superiores a las percibidas por la gran mayoría, pensando que de esta manera el renombre de los grandes repercutiría en beneficio del conjunto: primero al aparecer como ejemplos y estímulos tanto para los autores veteranos como para las nuevas vocaciones, fomentando el afán de superación y competencia; y segundo, al justificar ante la clientela la necesidad de desembolsar sumas exorbitantes por las obras debidas a su excepcional talento. Y así, necesita engrandecer a algunos autores poniéndolos por encima de la mayoría al estar dotados de un talento innato... a la vez que intenta convencer a dicha mayoría de que mediante la debida preparación y estudio (a obtener lógicamente en una academia) pueden llegar a equipararse con aquéllos aunque no hayan tenido la fortuna de ser tocados por la Gracia Divina.

Tal vez el propio Vasari fuera consciente de la compleja encrucijada en la que se ponía. Venturi le considera, pese a sus presuntos logros, un teórico de ideas “vulgares”,<sup>274</sup> pero tampoco sería de extrañar que el tratadista italiano asumiera conscientemente varios de los contrasentidos de sus declaraciones por considerarlos en cualquier caso útiles para lograr sus fines.

Sin embargo, lo verdaderamente crítico en el caso de Vasari, por encima de las contradicciones apuntadas, es precisamente ese planteamiento divinizador del genio. Partiendo de las premisas de un Alberti o un Leonardo se puede concluir igualmente la desigualdad de los artífices, pero por otros motivos bien diversos: algunos aplicarán mejor que otros las máximas de sus maestros o los resultados de sus reflexiones, o llegarán a plasmar con mayor exactitud en sus obras los contenidos intelectuales y estéticos buscados en cada caso, demostrando un mejor aprovechamiento de su aprendizaje y estudio, etc. No es que se niegue la diferencia de capacidad, pero si ésta existe no es por capricho divino, lo que por otro lado iría contra las tesis empírico-racionales defendidas en los tratados previos a las *Vidas*. En otras palabras, el artista era genial o eximio en la medida en la que aplicaba con corrección unos conocimientos, y en la medida en que su obra se aproximaba a unas exigencias preestablecidas, al margen de que después éstas tuvieran que ver con la Belleza, el ideal científico, la tradición clásica o la fidelidad a la realidad sensible.

Vasari, en cambio, abre la puerta a la inversión de la relación causa-efecto planteada por sus inmediatos predecesores, una inversión que en principio no es del todo evidente ni tendrá demasiadas consecuencias, pero que en el futuro será ampliamente acentuada y aprovechada por las tendencias modernas. No se es un artista genial por crear

---

<sup>273</sup> Salvo que aceptemos como academia la escuela de Bertoldo en la que Miguel Ángel recibió su primera formación, como veremos más adelante.

<sup>274</sup> Venturi, 110.

obras geniales; las obras son geniales *porque son fruto del trabajo de un genio*. Naturalmente, el problema se plantea en el preciso instante en que queremos saber sobre qué base fundamentamos la genialidad de un artista si tal categoría ya no se adquiere en la medida en la que la obra propia se ciñe a unas exigencias previas, preludiándose el riesgo de caer en una tautología del tipo “se es un genio... porque se es genial”.

Vasari deja la solución de tal dilema en manos de Dios, algo muy propio de la época y que será recurrente entre sus seguidores; en la modernidad, menos fiel a ciertas creencias religiosas, ese papel “divino” lo asumirá principalmente el concepto de personalidad individual (aunque los primeros románticos siguieron recurriendo a la explicación religiosa con relativa frecuencia), con lo que nos encontramos ante una contradicción de resolución aun más difícil que la renacentista, al entender la causa como algo connatural a cada autor y no externo a él. La explotación que hará la modernidad de este planteamiento en su versión más extrema ha dado pie a todo tipo de arbitrariedades, arbitrariedades que examinaremos en su momento y que seguramente no contaban entre las intenciones del proyecto vasariano que contribuye a originarlas, tal y como afirmara Schlosser.<sup>275</sup>

Para acabar, si algunos artistas son geniales por encima de toda objeción, su obra es un ejemplo a imitar tan válido como el ofrecido por la naturaleza (si no aún mejor), conclusión que reniega directamente de las ideas de los ilustres antecesores de Vasari, ya fueran Cennini, Alberti o Leonardo. No sólo estos antecesores refutaban semejante principio,<sup>276</sup> sino que también contemporáneos del biógrafo y autores posteriores a él pondrían en tela de juicio sus conclusiones. “El tratado de Dolce es el primer esfuerzo encaminado a desmitificar la perfección absoluta de Miguel Ángel diseñada por Vasari en su primera edición de las *Vite*. Para ello propone otros ideales de perfección”.<sup>277</sup> En España, Pacheco reconoce la grandeza de Miguel Ángel, pero niega su infalibilidad y afirma que en pintura fueron varios los que le superaron, pues no se vio libre de limitaciones,<sup>278</sup> y con mucha más dureza hacia “el Divino”,<sup>279</sup> se expresaba Nicolás de Azara, en sus comentarios a las obras de Mengs por él publicadas, aprovechando para atacar indirecta pero claramente a sus exegetas: “Miguel Ángel habría acabado de echar a perder con su fama el gusto de su siglo, si Rafael no se hubiera opuesto con el suyo mucho más juicioso. Aquél en su larga vida no hizo obra alguna de Escultura ni Pintura, y tal vez ni de Arquitectura, con la mira de agradar ni de representar la Belleza, que no conoció; sino únicamente para hacer alarde de su saber. En todas sus figuras buscaba la actitud más violenta, ó la que le parecía convenirle mejor para mostrar su ciencia anatómica en el juego de los músculos y huesos; y todo esto lo señalaba con la mayor fuerza y violencia, dudando

---

<sup>275</sup> Vasari, 9.

<sup>276</sup> Para ellos los grandes maestros podían ponerse como ejemplos de gusto o acierto en el proceso de selección de lo estéticamente relevante, y como “traductores” del natural que preparaban al alumno para enfrentarse a éste con unas herramientas cognitivas preestablecidas, pero nunca se les presentaba como *sustitutos* de la naturaleza aunque algunos elementos de su obra fueran dignos de estudio y emulación. Volveremos sobre este matiz al hablar del Manierismo.

<sup>277</sup> Pacheco, 139, nota 24.

<sup>278</sup> “...no sólo en algunas partes de la pintura es inferior a sí mismo [como escultor y arquitecto], pero a muchos pintores deste y de su tiempo. Y no es sentimiento mío, sino de los mismos italianos, que admiraban sumamente sus obras. No alcanzó gran variedad en el historiado, la hermosura de los rostros, la gracia de los trajes y los vestidos, la linda composición del paño, el deleite y agrado de los países, la alegría de los cielos y nubes, y otras infinitas cosas que otros con menos nombre y arte han alcanzado”. Pacheco, 138 y ss.

<sup>279</sup> Así se le llama en los escritos de Aretino, Cellini, Palladio, Varchi, o Biondo. Pevsner, 36.

tal vez que no lo entendiesen los mirones. Creía tener un estilo grandioso; y cabalmente era el más pequeño y ruin”.<sup>280</sup>

Cierto que en la segunda edición de las *Vidas* Vasari aceptó otras vías para alcanzar la grandeza que no pasaban necesariamente por el estilo miguelangelesco;<sup>281</sup> pero no lo hizo atacando a su ídolo, ni mucho menos minusvalorando sus logros: Miguel Ángel era la perfección, y esto no admitía debate. Con este engrandecimiento desmesurado de una personalidad individual frente a cualquier réplica de la historia, la naturaleza, o incluso la tradición, el manierismo, aun viéndose rápidamente contestado, llamaba a las puertas de una academia todavía en estado embrionario, arrastrando tras de sí una versión distorsionada e hiperbólica de la añeja autoridad del maestro gremial. Versión que, paradójicamente, acabaría por tener más fortuna entre los teóricos y autores ajenos u hostiles a la academia que entre los partidarios de ésta.

---

<sup>280</sup> Mengs, 85.

<sup>281</sup> Venturi, 113.

#### 2.2.4.2: El Manierismo o la consecuencia de creer en autores canónicos.

“Manera en pintura se toma en bueno y en mal sentido. Por el primero se entiende lo mismo que estilo; y así decimos, por exemplo, que Rafael tuvo tres maneras. Por el segundo entendemos aquella práctica que toman los malos Pintores de copiarse á si mismos, y repetirse, apartándose de la verdad; de suerte que todo lo hacen con unas mismas formas, y de un modo solo. Decir de un Pintor que es amanerado es lo peor que se puede decir de él. Jordan, Solimena, Corrado y toda su escuela son modelos de amanerados.”<sup>282</sup>

“Los tratados de arte de los manieristas poseen mayor importancia que sus pinturas.”<sup>283</sup>

Al establecer un criterio evolutivo en la estructuración de sus *Vidas*, y al hacer que esa evolución ascendente llegara a su máximo grado de perfección en Miguel Ángel, Vasari concluía que de los próximos tiempos no podían esperarse nuevos logros. El arte aspiraría bien a un mantenimiento del “insuperable” nivel de excelencia al que se había llegado, o bien un nuevo periodo de decadencia de las artes como el que ya se había producido tras el debilitamiento de la cultura clásica y que había llevado al marasmo de la Edad Media. En la época en la que funda la academia del Disegno en Florencia, Leonardo y Rafael ya han muerto y “Miguel Ángel es un anciano cuyos mayores logros quedan atrás. Vasari intenta desarrollar las reglas del arte, basándolas en los descubrimientos de estos gigantes. Esta reglas, pues, vienen del propio arte *más que de la naturaleza*”.<sup>284</sup> No en balde, una de las frases más célebres de su obra cumbre, y que podríamos considerar como lema manierista por excelencia, es aquélla que afirma que *la naturaleza había sido vencida por el arte*.<sup>285</sup> Así se entiende mejor que en su “Tratado del arte de la pintura” Giovanni Paolo Lomazzo compare el “Templo del Arte” con las construcciones celestiales y ponga al frente del mismo a siete pintores como gobernantes.<sup>286</sup>

Debido a su firme creencia en la existencia de autores ejemplares que podían presentarse como valores absolutos, Vasari pudo presentar ante los demás artistas una suerte de “segunda naturaleza” modélica y tan digna de imitación como la original, sino más, pero precisamente por esto último las implicaciones de esta “segunda naturaleza” vasariana ya tenían poco que ver con las que Leonardo daba a esta expresión en páginas anteriores. Recordemos que de Miguel Ángel decía que “Supera y vence no sólo a todos éstos [los artistas “modernos”, es decir, de la tercera etapa], que ya casi han vencido a la naturaleza, sino a los propios y célebres antiguos *que tan loablemente y fuera de toda duda la superaron*: es el único que con justicia triunfa sobre aquéllos, sobre éstos y *sobre ella*”.<sup>287</sup> En otras palabras, no se equipara al artista modélico, sea el antiguo o Miguel Ángel, con la naturaleza: se le sitúa en un plano de superioridad, y por tanto *se puede concluir que el estudio de su obra es prioritario sobre el del natural*. Dicho estudio ya no se realiza para disponer de un marco de análisis privilegiado desde el que afrontar mejor

---

<sup>282</sup> Mengs, XXI, nota al pie.

<sup>283</sup> Venturi, 116.

<sup>284</sup> Efland, 32. La cursiva es nuestra.

<sup>285</sup> *Natura vinta dall'arte*, citado en Tatarkiewicz, 308.

<sup>286</sup> Panofsky, 88.

<sup>287</sup> Vasari, 468. La cursiva es nuestra.

preparado el estudio de la realidad sensible, tal y como propusieran Leonardo y otros, sino que pasa de ser un medio a ser *un fin en sí mismo*.

A este empeño en imitar a otros artistas se le dio el nombre de manierismo, pues lo que se buscaba era pintar, o esculpir, “a la manera de”, es decir, según el estilo de algunos de los genios a los que el responsable de las *Vidas* había enaltecido, aunque como hemos podido comprobar en el primer párrafo de este apartado, al término (o a su sinónimo amaneramiento) se le dieron también otra acepciones que en algunos casos fueron francamente peyorativas, sobre todo si la imitación “del arte” no se complementaba con la de la naturaleza.

Las consecuencias de la aparición del manierismo fueron múltiples, y en muchos aspectos significaron un abandono, cuando no una crítica radical, de los principios empíricos y racionales que habían marcado las principales pautas a seguir por los tratadistas anteriores y que ya hemos expuesto.<sup>288</sup> Prueba de esto son las afirmaciones de uno de los discípulos manieristas de Vasari y el más destacado teórico del movimiento, Federico Zuccari (1542-1609), quien llega a afirmar “Pero digo, y sé que digo la verdad, que el arte de la pintura no toma sus principios de las ciencias matemáticas, ni tiene necesidad alguna de ellas para aprender leyes o procedimientos para su arte, o simplemente para razonarlos especulativamente (...) Porque el pensamiento [del artista] no sólo ha de ser claro, sino libre, y su espíritu, abierto, y no tan limitado por una dependencia mecánica de tales reglas”.<sup>289</sup> Libertad y apertura, dos elementos capitales en la teoría moderna del arte; resulta llamativo constatar que Zuccari percibe las reglas establecidas por sus precursores como un estorbo a esa libertad artística que reivindica, y tras negar su existencia se limita a quitarlas de en medio calificándolas, precisamente, de “mecánicas”. La formulación científica y normativa del arte, que en su día había servido para sacarlo del grupo de las labores mecánicas y convertirlo en liberal, se convertía ahora en una cortapisa para esa liberalidad y devenía a su vez, paradójicamente, en “mecánica”. De esta forma continuaba la inversión, tal vez no siempre consciente, de los valores establecidos en el periodo inmediatamente anterior.

Esta negativa a aceptar unas reglas externas para el arte situaba a Zuccari, Lomazzo y otros teóricos del manierismo ante un dilema de difícil solución, pues sus tesis, llevadas a sus últimas consecuencias, podían hacer derivar rápidamente la práctica del arte hacia la pura arbitrariedad, poniendo en entredicho la posición de privilegio lograda en las últimas décadas y apoyada en un complejo armazón intelectual. El recurso a la obra de los “genios” como principio de autoridad supuso la principal de las salidas, pero se compaginó con otras que no obstante quedarían siempre a la sombra de la anterior: Danti se refugia en la “ciencia anatómica” para mantener un núcleo de objetividad; Zuccari no renuncia a expresar en términos numéricos algunas de sus normas, e incluso Lomazzo, tras vilipendiar a Durero por sus esfuerzos en dar con razones matemáticas para fundamentar la proporción

---

<sup>288</sup> Aunque veremos que el Manierismo recibirá críticas muy duras de los propios academicistas, la refutación de sus principios era anterior incluso a su nacimiento. Sin ir más lejos, basta recordar cómo a los imitadores de otros artistas Leonardo los calificaba de “nietos de la naturaleza”, considerando semejante actitud como detonante de la decadencia de las artes: “El pintor creará cuadros de escaso mérito si toma por modelos cuadros de otros pintores; por el contrario, el resultado será fructífero si se inspira en objetos naturales. Esto se vio claro entre los romanos, cuyo arte se empobreció de generación en generación por copiarse constantemente unos a otros”. Leonardo, 128.

<sup>289</sup> Panofsky, 70.

de los cuerpos, acaba desarrollando normas sobre los “movimientos expresivos” que van aun más lejos que las del artista alemán.<sup>290</sup>

Pero la gran aportación teórica de los manieristas, la que les lleva a un punto intermedio entre academia y modernidad, es la establecida por el propio Zuccari al desarrollar la tesis de Vasari según la cual el “*disegno*” es una exteriorización de un concepto forjado en el espíritu. Vasari hacía derivar este concepto de la percepción de la realidad sensible, pero su insistencia en el origen divino de la genialidad o la inspiración debía conducir naturalmente por derroteros muy distintos a los que él mismo había marcado y que sus discípulos iban a explotar ampliamente, en una dirección que probablemente su maestro habría desaprobado. Por si fuera poco, los antecedentes que respaldaban esta teoría eran de peso e implicaban a dos de los modelos manieristas por excelencia: Miguel Ángel (recordemos su afirmación de que trabajaba con el cerebro y no “con la mano”) y sobre todo Rafael Santi:

“Cuando concluyó la “Galatea”, un cortesano preguntó a Rafael dónde había podido encontrar el modelo para una belleza semejante. El artista respondió que *no copiaba ningún modelo específico, sino que seguía una “cierta idea” que se había formado en su mente*. En cierto modo, pues, Rafael, como su maestro Perugino, abandonó la fiel representación de la Naturaleza que había sido la ambición de tantos artistas del *Quattrocento*, para emplear deliberadamente un tipo imaginario de belleza constante (...) el cardenal Bembo, escribió el epitafio para su tumba en el Panteón de Roma:

*Esta es la tumba de Rafael, en cuya vida la madre Naturaleza temió ser vencida por él y, a cuya muerte, ella también murió*”.<sup>291</sup>

Que Rafael se convierta en uno de los estandartes de los primeros académicos, y que su estilo marque una de las pautas más duraderas y canónicas en la representación de la Belleza resulta perfectamente lógico. Amparado por tan ilustres antecedentes, en 1607 Zuccari publica su “*L`idea de`pittori, scultori ed architetti*”, donde califica al concepto de “disegno interno”, y recurriendo a una metodología aristotélico-escolástica más medieval que renacentista, ya no hace depender esta “Idea interior” de una percepción externa sino que “...puede ser producida en el espíritu del *hombre sólo en cuanto que Dios le ha otorgado la facultad para ello* o, mejor, en cuanto que la Idea humana no es más que un destello del espíritu divino”.<sup>292</sup> No es que Zuccari reniegue de la experiencia sensible, pero sí que la subordina totalmente al concepto apriorístico que Dios deposita en el artista, y al hacerlo se desmarca abiertamente de las ideas defendidas por Alberti o Leonardo, pero también, y esto es lo más destacable, lleva las tesis vasarianas mucho más lejos de lo que su predecesor hubiera imaginado:

“La percepción sensible no produce la formación de las Ideas, sino que esta formación (mediante la imaginación) activa la percepción sensible; la ayuda de los sentidos no es reclamada más que para aclarar y animar las representaciones interiores, y a la afirmación de que esta representación puramente ideal e intelectual, aunque comparta con el espíritu la primera luz y el primer movimiento, no puede obrar con su sólo esfuerzo porque el intelecto sólo puede conocer a través de los sentidos, objeta lo siguiente: “Sutil objeción, pero vana e insignificante, porque así como las cosas comunes son patrimonio de todos, y cada uno se puede servir libremente de ellas,... nadie sino el príncipe puede erigirse en su dueño y señor; así, al estar el intelecto y los sentidos sometidos a la representación [disegno] y al concepto, podemos decir que esta representación, como

---

<sup>290</sup> Panofsky, 72.

<sup>291</sup> Gombrich, 265 y ss. La primera cursiva es nuestra.

<sup>292</sup> Citado por Panofsky, 80 y ss.

príncipe, gobernador y rector suyo, se sirve de ellos como de algo de su exclusiva propiedad”<sup>293</sup>.

También al afrontar el problema de la Belleza muchos manieristas recurrieron a tesis completamente ajenas a las de sus inmediatos predecesores. Así, veíamos cómo los primeros teóricos renacentistas consideraban en general que la Belleza absoluta rara vez podía hallarse en la naturaleza, pero aunque esta idea era compartida por los manieristas (el propio Zuccari, sin ir más lejos) el posicionamiento de ambas tendencias ante este problema resultaría ser radicalmente divergente, ya que el manierismo se apoyaría en esta aseveración para desarrollar un discurso de cariz marcadamente neoplatónico. Mientras los teóricos anteriores superaban este problema mediante el recurso a una selección o síntesis basada en juicios racionales y que operaba sobre el mundo fenoménico (como era el caso de la “belleza selectiva” de Alberti) y a partir de la experiencia empírica, no fue el caso de sus sucesores: Lomazzo, Bellori o Vincenzo Danti, entre otros, argumentaban en términos que suponían la culminación de lo que en Vasari era un esbozo y en Zuccari un cuadro aún incompleto. En sus teorías la materia aparece como “el principio de la fealdad y del mal”,<sup>294</sup> y por tanto ya no es vista como un apoyo, sino como una resistencia que el artista debe vencer para lograr plasmar su “visión interior”, devolviendo a los objetos a un estado lo más próximo posible al concebido originalmente por el intelecto divino. De aquí se infiere que el mundo sensible ya no es la fuente del saber artístico (al contrario, aparece como elemento distorsionador de las ideas del artífice),<sup>295</sup> ahora dicha fuente es una forma

---

<sup>293</sup> Panofsky, 82 y ss.

<sup>294</sup> “Que el alma es inmortal, el argumento que acabamos de dar, con los demás argumentos, nos fuerzan a admitirlo. Pero para saber cómo es en verdad, debemos contemplarla no como la vemos ahora, *estropeada por la asociación con el cuerpo y por otros males*, sino que hay que contemplarla suficientemente con el razonamiento, tal cual es cuando llega a ser pura” Platón, “La República”, 482, X, 611c. La cursiva es nuestra. Del carácter corruptor y corruptible de la materia, se pueden encontrar numerosos ejemplos más en “Fedón”, donde la primacía de lo ideal sobre lo material aparece tal vez en su formulación más tajante.

<sup>295</sup> Platón desarrolló un concepto despectivo de la mimesis en el que catalogaba de engañosa la información aportada por nuestros sentidos, lo que implicaba un lógico menosprecio hacia toda actividad artística de naturaleza imitativa como era el caso de la pintura: “(...) -si contemplas una cama de costado o de frente o de cualquier otro modo, ¿difiere en algo de sí misma, o no difiere en nada, aunque parece diversa? Y lo mismo con lo demás.

- Parece diferir, pero no difiere en nada.

- Examina ahora esto: ¿qué es lo que persigue la pintura con respecto a cada objeto, imitar a lo que es tal como es o a lo que parece tal como aparece? O sea, ¿es imitación de la realidad o de la apariencia?

- De la apariencia.

- En tal caso el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen.”

Este argumento platónico ha tenido considerable fortuna a lo largo de distintas épocas, en especial cada vez que se ha querido refutar la cualidad artística de la mimesis o cuando se ha pretendido romper la dependencia del artista hacia la realidad. No obstante Platón parte de un análisis muy parcial del fenómeno perceptivo, dado que ignora completamente el hecho de que la visualización de un objeto es contextual, esto es, dependiente del entorno en que se produce, y es precisamente eso lo que la hace útil. Que el aspecto de la cama cambie en función de factores como nuestra posición con relación a ella o de la iluminación no convierte en falsa su imagen, sólo *adecúa* ésta a dichos factores. Tomemos el caso de un ciervo: para empezar, éste no puede existir “en abstracto”, salvo como concepto o categoría. Para un hipotético cazador tal concepto le sirve únicamente para identificar a su presa al integrarla en una categoría, pero es a todas luces insuficiente para capturarla. Que para dicho cazador el aspecto del ciervo “cambie” no revela engaño alguno: le informa acerca de su posición, la distancia a que se halla, bajo qué condiciones de luz, a qué velocidad se desplaza (si lo hace) etc y todos estos factores determinan los cambios de su imagen y le permiten la interacción con él. La visión es un ciervo “en esencia” (caso de que tal cosa fuera posible) es por sí sola inútil. Y en todo caso nuestra visión nos engañaría si, por ejemplo, el tamaño relativo del animal no guardara relación con la distancia que nos separa de él, o si apareciera perfectamente iluminado en una noche cerrada; a lo sumo, podríamos considerar una imagen como “incompleta”, definición que no podemos



de inspiración trascendental en la que cuesta encontrar atisbo alguno del carácter científico del que otras escuelas habían intentado imbuir al arte. Si no puede fiar en la tutela del mundo sensible, el artista debe guiarse por un sentido espiritual interior, una luz o *razón* que le es dada como memoria de las formas universales y eternas concebidas por Dios, y que le debe permitir reconocer en el mundo material el reflejo (imperfecto) de dichas formas para “extraerlas” de la materia y mostrarlas en plenitud. Las similitudes con las teorías neoplatónicas son más que evidentes, como se puede comprobar contrastando las ideas expuestas con los siguientes párrafos referidos a Plotino:

“Plotino se opone a identificar la belleza con las proporciones, porque dichas proporciones corresponden al hombre o, mejor, al cuerpo humano, y *la belleza es espiritual*.”

“El mármol, pues, que por obra de arte ha obtenido la belleza de la forma, en seguida se nos presentará como bello, no por el hecho de que sea mármol (...) sino precisamente porque posee una forma producida por el arte. *La materia, en efecto, no poseía dicha forma, la cual, antes de que se proyectara en el mármol, se hallaba ya en la mente del autor*, y residía en el artífice no por el hecho de que éste poseyera ojos y manos, sino por estar impregnado de arte”<sup>296</sup>.

Este episodio anecdótico reincide en lo anterior y resume perfectamente la importancia de la inmanencia para esta escuela:

“(...) el pintor Giulio Clovio describe una vista a El Greco. Fue a verle para dar un paseo en un hermoso día de primavera, pero le halló en una habitación oscura, sentado en una silla. “Ni estaba trabajando ni durmiendo. No quiso salir conmigo porque la luz del día podía dañar su luz interior”<sup>297</sup>.

---

asimilar a “falsa”. Pero al considerar las *Ideas* como eternas e inmutables, Platón, en sintonía con Parménides, entendía cualquier cambio como engañoso y con ello concluía en el desprecio tanto del mundo sensible como de la actividad de quienes trabajan en su representación. Nietzsche lamentaba, con razón, la corrupción del lenguaje introducida por el filósofo griego y sus seguidores al haber conseguido que utilizemos coloquialmente el término “aparente” como sinónimo de “falso”, cuando las apariencias (entendidas en el sentido genuino de aquello que aparece a nuestros sentidos) son nuestro principal vínculo con la realidad: “Dejo al margen, con profundo respeto, el nombre de Heráclito. Mientras que el resto de la comunidad de los filósofos rechazaba el testimonio de los sentidos porque éstos perciben el mundo en términos de multiplicidad y de cambio, él rechazó su testimonio porque perciben el mundo en términos de permanencia y de unidad. También Heráclito fue injusto con los sentidos. Estos no mienten ni como pensaban los eleatas ni como creía él; no mienten en modo alguno. Lo que *hacemos* con su testimonio es lo que introduce la mentira, por ejemplo, la mentira de la unidad, la mentira de la coseidad, de la sustancia, de la permanencia... La causa de que falseemos el testimonio de los sentidos no es otra que la «razón». Los sentidos no mienten cuando nos muestran que todo deviene, perece, cambia... Pero Heráclito tendrá eternamente razón al defender que el ser es una ficción vacía. *No hay más mundo que el «aparente»: el «mundo verdadero» no es más que un añadido falaz*”. Para la cita de Platón, “La República”, 462, X, 598. Para las consideraciones del filósofo alemán, Nietzsche, 2000, 567 y ss. La cursiva final es nuestra. Alcayde Egea destaca que las críticas de Platón contra los artistas plásticos tenían como objeto último el descrédito de la poesía homérica por entender que ésta carecía del valor de “Verdad” y por tanto no resultaba útil para la polis, lo que no cambia en absoluto el hecho de que la actividad de los primeros salía igualmente bastante malparada del análisis. Alcayde Egea, 20 y ss.

<sup>296</sup> Citado por Venturi, 71. La cursiva es nuestra. De Plotino se dice que nunca se dejó retratar para no dar lugar a “una sombra de otra sombra.” No deja de resultar paradójico que dos filósofos con tan baja estima de las artes plásticas constituyeran la fuente original de las ideas capitales de uno de los movimientos artísticos más importantes.

<sup>297</sup> E. Kris y Kurz, 108. La investigación de Schlosser determinó que la presunta carta es con toda probabilidad una invención al no hallarse la misma en los archivos donde se supone fue encontrada. Pero su contenido fue dado por auténtico por el historiador Hugo Kehrer y despertó el interés de Erwin Panofsky precisamente por encajar a la perfección en el tópico desarrollado por Zuccari y su escuela.

Para resolver las múltiples contradicciones en la relación entre objeto y sujeto planteadas por este discurso, los teóricos del manierismo más pleno recurren directamente a la metafísica y convierten al artista en un “administrador de la Gracia Divina”<sup>298</sup> que le permite alcanzar en mayor o menor grado los diferentes tipos de belleza posibles y que son a su vez diferentes manifestaciones de una única Belleza absoluta. En Occidente, la idea del artista directamente inspirado por Dios es tan antigua como La Biblia: ya en el libro del Éxodo se describe a Yavé tocando con su Gracia a los artífices responsables de las obras en su honor, pero huelga decir que este episodio no pretende erigirse en programa estético ni guía para los artistas.<sup>299</sup> Para los manieristas, en cambio, la intención programática es clara y de este recurso metafísico descrito a afirmar que la Belleza (identificada con la bondad, en la línea apuntada parcialmente por Platón partiendo del concepto preclásico)<sup>300</sup> “es un “reflejo” o “destello” del esplendor que emana del rostro de Dios”,<sup>301</sup> sólo mediaba un paso, uno que ya hemos comprobado que no fue el único que los teóricos manieristas dieron. Vasari había contribuido a divinizar a Miguel Ángel, pero las ideas de sus sucesores implicaban (aún de forma soterrada) la divinización del artista en general.

En suma, los factores empíricos y *a posteriori* (o el equilibrio entre éstos y los apriorísticos) que habían primado en el pensamiento del primer Renacimiento y del que habían sido ejemplos los tratados escritos en él, quedaron desplazados por un retorno a modelos estrictamente apriorísticos, espirituales y metafísicos que alejaron temporalmente al artista del contacto “científico” con la naturaleza en el que se habían fundamentado buena parte de sus reivindicaciones. En este sentido las teorías manieristas supusieron a un tiempo un doble anacronismo: de un lado en su cambio de la ciencia por la mística vemos un repliegue a los postulados medievales (ya fuera desde una perspectiva platónica o ya, más concretamente, desde el propio neoplatonismo del siglo III), pero de otro, en dicho repliegue también se estaban anticipando ideas y principios que no iban a retomarse hasta el surgimiento del Romanticismo o de las vanguardias: así, además de Zuccari otro manierista como Vincenzo Danti trataría problemas como el de la definición de las formas artísticas, pero lo haría desde conceptos aristotélicos que habían caído en desuso ya en el siglo XIII, y que no serían recuperados (en una versión actualizada) hasta pleno siglo XX por pintores abstractos como Mondrian o Ben Nichols.<sup>302</sup> Desde luego que no hay nada de extraño en que Hauser considere el manierismo como el primero de los grandes estilos “modernos”.<sup>303</sup> Pero sí es curioso que lo sea por retrotraerse a ideas previas a las que definieron inicialmente su época.

Queda un matiz que debemos aclarar antes de concluir este epígrafe. En el siglo XVIII el pintor inglés Constable consagró su carrera a lograr una plasmación lo más objetiva posible de la naturaleza, pero acabó reconociendo la imposibilidad de enfocar el problema desde una perspectiva ingenua, carente de prejuicios. “Me he esforzado por trazar una frontera entre el arte auténtico y el manierismo, pero ni siquiera los más grandes artistas se han visto libres de la manera. La pintura es una ciencia y debería practicarse

---

<sup>298</sup> Panofsky, 88.

<sup>299</sup> Kris y Kurz, 160.

<sup>300</sup> Tatarkiewicz, 110.

<sup>301</sup> Panofsky, 87.

<sup>302</sup> Tatarkiewicz se refiere más concretamente al concepto aristotélico de “forma substancial”, es decir, la forma entendida como esencia de cada cosa o elemento activo de su existencia. Tatarkiewicz, 269.

<sup>303</sup> Hauser, 420. Hauser considera que su falta de ingenuidad, su carácter sugestivo y subjetivo, a veces incluso precursor del surrealismo, y su complejo posicionamiento intelectual ante la contradicción entre tradición e innovación no sólo lo distancian del Renacimiento anterior, sino que efectivamente anticipan a veces muy claramente muchos de los problemas clave de la modernidad.

como una investigación de las leyes de la naturaleza. ¿Por qué, pues, no puede considerarse a la pintura como una rama de la filosofía natural, de la cual las pinturas no son más que experimentos?”<sup>304</sup> Efectivamente, cuando Constable considera que incluso los grandes han estado mediatizados por el trabajo de sus precursores se limita a constatar un hecho del que no habían renegado ni Leonardo ni el Goya que reconocería entre sus maestros a la naturaleza pero también a Velázquez. Pero ni el pintor italiano ni el español son manieristas por reconocer la importancia de la tutela o la influencia de otros maestros en su tarea, y no lo son por dos grandes diferencias, una de intención y otra de grado. Para los seguidores de la tradición naturalista del Renacimiento la meta consistía en la resolución del problema de la representación de la belleza o de la realidad siguiendo un procedimiento mimético, y para ello era necesario recurrir a las soluciones aportadas por los artistas precedentes, apoyarse en ellas, estudiarlas e incluso corregirlas si era preciso. El manierista, en cambio, consideraba que la meta estaba en la imitación de los mejores de estos precedentes, dado que era imposible mejorar lo que ya habían conseguido. Para los primeros la observación del natural era un *problema* y el ejemplo de los maestros se veía como un bagaje de *soluciones* (totales o parciales, e incluso discutibles) al mismo: el repertorio de la tradición se veía entonces como un *medio* para alcanzar un *fin*. Sin embargo, los segundos *asimilaban los medios al fin*: la imitación de Miguel Ángel no era considerada como una etapa intermedia ni una base, no tenía ninguna finalidad más allá de sí misma. Y por ello el *grado* de dependencia del estilo modélico era menor en los naturalistas que en los manieristas, pasando de ser propuesta o *ejemplo* en un caso a ser *autoridad* en el otro. Constable acertaba al certificar la huella del estilo en los más grandes maestros, pero en su reflexión no consideraba estos factores; como tampoco consideraba que incluso en las ciencias naturales el científico toma como punto de partida el legado de sus predecesores y trabaja a partir de métodos, categorías y resultados ya aceptados y que van a marcar la orientación de su investigación aunque ésta concluya en la refutación o corrección de dicho punto de partida.

En sí, pocas de estas aportaciones hubieran resultado especialmente trascendentes para nuestra tesis hasta su ya mencionada actualización por el Romanticismo y sus epígonos, de no ser porque el manierismo y la academia nacen en el mismo momento y comparten su “paternidad”: si Vasari es el fundador de la academia florentina, Zuccari será responsable y presidente (o “príncipe”) de la fundación de la Academia de San Luca en Roma en 1593, auspiciada por el Cardenal Borromeo.<sup>305</sup> No es una mera coincidencia, pues debido a su carácter sofisticado, refinado y exclusivo, al elitismo de sus proposiciones (incluyendo el culto a la personalidad genial) y a su gusto por los convencionalismos estilísticos, el manierismo se convierte en el arte cortesano por excelencia, y en un estilo internacional y común a la mayoría de las élites, dominando las principales cortes y centros de poder de Europa durante décadas: Florencia, Madrid, Fontaineblau, Munich o Praga son centros manieristas.<sup>306</sup> Además, la Contrarreforma que surge del Concilio de Trento (iniciado en 1545) sabe verlo como aliado por sus fundamentos de fuerte raigambre mística y lo va a tomar como uno de sus estilos de cabecera, imponiendo un estricto control sobre

<sup>304</sup> Citado en Gombrich, 2002, 150.

<sup>305</sup> Resulta significativo que el mecenas protector de la “Academia” o escuela de Bertoldo, Lorenzo el Magnífico, fuera un reconocido neoplatónico. De hecho prescindió de los servicios del mejor artista de su tiempo, Leonardo da Vinci, pese a haber tenido la oportunidad de tomarlo a su servicio. Esto no debe resultar extraño si tenemos en cuenta que las ideas de Leonardo debían resultar demasiado “realistas” para la mentalidad del noble. Aunque el manierismo todavía no había surgido como movimiento artístico, no puede por menos que señalarse esta nueva coincidencia entre los orígenes de la academia y una de las raíces ideológicas que vertebrarán el discurso de los manieristas posteriores a Vasari. V. Hauser, 359.

<sup>306</sup> Hauser, 424.

sus temas y su adecuación al dogma de fe mediante la supervisión de los teólogos, que pasan así a desempeñar el papel de tutelaje que antes desempeñaran los humanistas. Por tanto, es el movimiento emblemático y triunfante entre las únicas instituciones (aristocracia, monarquía y alto clero) con el suficiente poder político y económico como para poder sostener instituciones docentes al margen de los gremios, dándole ventaja en la obtención de sus favores y haciendo que logre eclipsar las tendencias más naturalistas que dominaron el Renacimiento temprano y con las que aún convivía en el momento de su predominio.

No es exagerado afirmar, por tanto, que “El hecho de que esto [la fundación de las primeras academias institucionales] ocurriera bajo los auspicios del Manierismo, el más esquemático y el más “totalitario” de todos los estilos modernos, y además el más inclinado a hacerse cargo de las composiciones, figuras, detalles de los trabajos de los grandes maestros clásicos, ha determinado el carácter y el destino de las academias de arte hasta el siglo XX”.<sup>307</sup> “El manierismo, como estilo, es, por otra parte, el corolario estético tanto del absolutismo como de la organización académica. Sus rígidos esquemas de configuración, su desconfianza frente a la libertad de movimientos humanos, su frialdad, su creencia en ciertos dogmas transmisibles y ciertos cánones descubiertos por unos pocos artistas divinos del pasado, todo esto encaja bien en el absolutismo y requiere de una academia”.<sup>308</sup>

Y sin embargo, tampoco podemos olvidar que los manieristas, y el texto que les había abierto las puertas, iban a recibir muy duros ataques procedentes precisamente de algunos de los más reputados academicistas y teóricos. Pacheco descalificaba al manierismo en su conjunto declarando “Porque ya sería falsa nuestra definición si la arte imitase a la arte solamente y no a la naturaleza. ¿Quién sin nuevo color en el rostro osa afirmar cosa semejante? ¿Y dónde, veamos, halló Miguel Ángel aquel *modo ricercato*, que dice el Dolce, y nosotros buscado, con que se aventajó a los antiguos, cuyos trabajos tenía ante los ojos? ¿Por ventura en otro original que en las maravillosas obras de Dios? Pues viendo a uno que con gran codicia pasó a Italia a estudiar, confiado en las estatuas antiguas, le preguntó *¿Hay hombres y animales vivos en España?* Así descubrió el tesoro de donde se deben enriquecer”.<sup>309</sup> También Mengs marcaría distancias con la obra teórica de Vasari, manifestando abiertamente su desagrado hacia ella “porque de todo hablan demasiado, menos de lo esencial, que es el Arte. Mil anécdotas insulsas de la vida privada é historias domésticas, con alguna exâctitud inútil del precio y el paradero de los quadros, y derramar á dos manos alabanzas exageradas, y epítetos de milagro y de divino, hacen el fondo de las Vidas de Vasari”.<sup>310</sup>

Y es que la misma ambivalencia argumental mostrada por el padre del manierismo marcó la trayectoria posterior de sus principios y de los de sus seguidores: es cierto que, como indica Pevsner, volveremos a encontrar ecos de las ideas manieristas en otros autores insertos en el ámbito académico y en la propia institución hasta el mismo siglo XX, pero también, y con mucha más frecuencia, en los críticos de dicho ámbito y en los estilos que se opusieron a él. Igualmente observamos lo contrario, que será posible dar con voces críticas hacia el manierismo tanto dentro como fuera de la academia. El manierismo se gestó y desarrolló en una encrucijada y su compleja y contradictoria naturaleza le permitió

---

<sup>307</sup> Pevsner, 57.

<sup>308</sup> Pevsner, 50.

<sup>309</sup> Pacheco, 127.

<sup>310</sup> Nicolás de Azara, prólogo a los escritos de Mengs. Mengs, XXXIX.

alimentar a un tiempo tendencias y posiciones enfrentadas entre sí, alternativa o simultáneamente, reapareciendo cíclicamente hasta nuestros días en función del criterio dominante en cada etapa. Y como ya hemos señalado y seguiremos comprobando, en sus diversas ramificaciones encontraron apoyo tanto las primeras academias como los artistas del romanticismo y las vanguardias.

### 2.2.5: La constitución de las primeras academias oficiales y sus características.

Como ya decíamos, la aparición de las academias de arte sólo puede ser entendida como consecuencia de la nueva visión que la sociedad había llegado a tener de los artistas, y los factores determinantes de ese cambio fueron también los que determinaron el carácter de la institución. Si la reivindicación del trabajo del artista se hizo recalcando su carácter intelectual es comprensible que las primeras “academias” de que tenemos noticia no tuvieran mucho que ver con la acepción que damos en la actualidad a ese término, como ya se apuntaba en el apartado de definiciones.

Aunque su naturaleza sigue siendo objeto de debate, parece ser que la primera vez que se utiliza el término “academia” relacionándolo con el mundo del arte es en un grabado en el que aparece la inscripción “Academia Leonardi Vinci”. A la existencia de este grabado debemos sumar el hecho de que en su tratado de *La Divina Proporción*, Luca Pacioli hace referencia a una reunión que tuvo lugar en el castillo de Ludovico Sforza de Milán, celebrada el 9 de febrero de 1498, y que contó con la presencia de numerosos estudiosos, religiosos y seculares, teólogos, doctores, astrólogos y abogados, de entre todos los cuales destacó la figura de Leonardo da Vinci.<sup>311</sup> Si a estos dos elementos unimos la teoría del arte propia de Leonardo, recopilada en diversos escritos y de la que ya hemos hablado, y el hecho de que fuera uno de los principales promotores de la separación arte-artesanía, se entiende que algunos estudiosos hayan querido ver en todo ello la prueba de que es a él al primero a quien debemos la fundación de una academia de arte. De hecho, el propio Sforza fue el fundador de la Academia de Arquitectura de Milán, en la que introdujo a Leonardo, quien “...aboliendo desde luego el modo de fabricar a la gótica (...) abrió el camino para que volviese éste arte a su primitiva y antigua pureza”.<sup>312</sup> No obstante, estamos de acuerdo con Pevsner en que las pruebas relativas a la existencia de una academia de arte propiamente dicha son demasiado débiles para darles crédito; todo lo más, si esta academia existió fue a buen seguro un foro de debate y confrontación de opiniones entre gente erudita, pero no sólo sobre el arte en particular, sino también sobre un conjunto más amplio de temas entre los cuales lo artístico no tenía por qué ocupar un papel especialmente destacado. No era raro entre las grandes fortunas renacentistas convocar a los principales eruditos del momento para amenizar sus veladas, llamando a tales reuniones “academias”, como hace saber Du Fresne en su introducción al *Tratado de Pintura* de Alberti: “Dice la Historia que Lorenzo de Médicis, verdadero Mecenas de su siglo, quiso en una ocasión, *para pasar con comodidad la rigurosa estación del estío, juntar en la selva de Camáldodi una Academia de los sugetos mas célebres de toda clase de literatura*, entre los cuales obtuvieron los lugares primeros Marsilio Picino, Donato Acciayoli, Leon Bautista Alberti, Alamáno Rinvencino y Cristoval Landino. La conversación de unos hombres como estos cada uno se las puede imaginar: pero entre todos solo se llevó la palma Alberti...”.<sup>313</sup> De hecho, el primer uso moderno del término lo hallamos en una carta del humanista Poggio Bracciolini cuando describe su villa cerca de Florencia como una academia, “...aludiendo probablemente a que era lugar de reunión y discusión para su cenáculo (...) Entre los siglos XVI y XIX existieron en Italia no menos

---

<sup>311</sup> Pevsner, 32 y ss.

<sup>312</sup> Leonardo y Alberti, VI. Una vez más aparece el recurrente desprecio renacentista a toda manifestación artística ajena al clasicismo.

<sup>313</sup> Leonardo y Alberti, 185 y ss. La cursiva es nuestra. Nótese que dos de los participantes citados, Ficino y Alberti, iban a destacar en el pensamiento de la época por sus ideas estéticas, como pudimos comprobar especialmente en el caso del segundo.

de 2200 entidades denominadas de esta forma”.<sup>314</sup> A buen seguro, la “Academia de Leonardo” estuvo mucho más cerca de los modelos aquí descritos que de cualquier presunta institución dedicada a la enseñanza de las artes.

La segunda ocasión en que la palabra “academia” entra en escena es en un grabado fechado hacia 1530-31 alusivo al taller del artista Baccio Bandinelli, ubicado en la ciudad de Roma.<sup>315</sup> Pero al igual que en el caso anterior, la información referente a ella es tan escasa como ambigua, y no parece muy claro que la labor de la enseñanza estuviera entre sus objetivos: en el grabado de Enea Vico que nos muestra el aspecto de esta “academia” aparece una reunión de artistas, algunos de los cuales dibujan sobre una mesa en torno a una lámpara que les ilumina; aunque varios objetos de diversa naturaleza aparecen dispuestos sobre el suelo en el primer plano de la imagen (entre ellos el fragmento de un esqueleto) ninguno de los participantes en el encuentro parece prestarles la menor atención, ni se ve a ningún modelo (vestido o desnudo) posando; tampoco nada que nos haga pensar que alguno de los personajes representados esté impartiendo una lección a sus compañeros. En suma, el carácter introspectivo y alegórico del grabado está muy lejos de coincidir con el que habitualmente vincularíamos a una academia convencional.<sup>316</sup> Lo más seguro es que la academia de Bandinelli fuera un punto de encuentro para debatir sobre cuestiones estéticas, en el que además artistas novatos y veteranos podían trabajar el dibujo en común y compartir experiencias, pero sería arriesgado pensar que estas sesiones de trabajo en grupo tuvieran como objetivo la docencia, basada en la práctica, de los artistas consagrados sobre los aprendices, y mucho menos aun la exposición de materias teóricas o de asignaturas que fueran objeto de estudio para estos últimos. Sin embargo, “...sigue siendo altamente significativo que Bandinelli, cuyo carácter arrogante y engreído queda claramente reflejado en sus propios escritos y en los de sus contemporáneos, parezca ser uno de los primeros en haber aplicado el término nuevo de los círculos de aficionados y humanistas al humilde taller de un escultor”.<sup>317</sup>

Es fácil entender la intencionalidad de un gesto semejante por parte de Bandinelli si insistimos en la trascendental importancia que el legado clásico adquiere para los intelectuales del Renacimiento: para ellos, la palabra “academia” estaba llena de reminiscencias históricas que remitían directamente a las más destacadas figuras de la filosofía griega y a los lugares en los que impartían sus enseñanzas; apropiándose del término para su propio uso, los artistas italianos creían participar, en cierto sentido, del mismo prestigio que los antiguos. Pero también el carácter puramente especulativo de las academias griegas implicaba necesariamente que la práctica artística propiamente dicha debía estar en un segundo plano, cuando no quedar directamente desterrada al ámbito de los talleres o las escuelas. Para confirmar este interés por el prestigio social, en su autorretrato Bandinelli se precia de presentarse a sí mismo como un gentilhomme de porte distinguido y erudito que señala con elegancia a un dibujo en el que aparece un episodio mitológico de raigambre eminentemente griega, con Hércules como protagonista.<sup>318</sup>

Considerando pues estos episodios como puramente anecdóticos o de escasa fiabilidad, si tenemos que buscar un primer precedente bien documentado de lo que hoy entendemos como academia, sobre el que no quepa albergar dudas, ése es la escuela de

---

<sup>314</sup> Carrillo, 44.

<sup>315</sup> Goldstein, 10.

<sup>316</sup> Goldstein, 11 y ss.

<sup>317</sup> Pevsner, 44.

<sup>318</sup> Goldstein, 14 y ss.

pintura y escultura fundada por Lorenzo el Magnífico alrededor de 1490 y dirigida por el escultor Bertoldo (y es que aunque cronológicamente precede a las ya examinadas, ocupa el tercer puesto en nuestra lista en atención a la fecha en que fue calificada de academia). Éste ocupaba un puesto en el jardín "...de la Piazza S. Marco, no tanto para que custodiase y guardase las bellas antigüedades que ahí había reunido con mucho gusto, sino porque deseaba ardientemente crear una escuela de pintores y escultores ilustres, y quería que tuvieran por guía y jefe a este Bertoldo, que era discípulo de Donato. Y, aunque era ya tan anciano que no podía trabajar, era sin embargo un maestro muy práctico y reputado (...). Lorenzo, que amaba la pintura, se lamentaba de que en sus tiempos no se encontraran muchos escultores celebrados y nobles, mientras sí había muchos pintores dignos de aprecio y fama. Por eso decidió, como he dicho, fundar una escuela, y por eso le pidió a Domenico Ghirlandai que, si tenía en su taller algunos jóvenes inclinados a la escultura, se los enviase al jardín en el que deseaba formarlos en un estilo capaz de honrar tanto a sí mismo como a su ciudad".<sup>319</sup> Por lo que sabemos, el método de Bertoldo no tenía mucho que ver con el propio de los gremios, y los alumnos por él supervisados estaban versados en el estudio de los trabajos antiguos y modernos que formaban parte de la notable colección de los Médicis y que eran utilizados como modelos para los aprendices; además, y siguiendo la descripción de Vasari, todos los alumnos percibían un salario más o menos bajo, sin que el autor nos aclare si tal salario variaba en función del talento, la aplicación o las necesidades de cada cual. Pevsner considera a esta escuela como la primera en proporcionar una educación "moderna" a sus alumnos, de entre los cuales pronto descollaría precisamente el propio Miguel Ángel Buonarrotti, al que ya sabemos que los primeros academicistas consideraron como una de las cumbres de la creación artística.

Pero es de notar aquí una peculiaridad bastante significativa: desde la óptica actual, sin duda que la institución dirigida por Bertoldo se aproxima más a nuestra idea de una academia de arte que las confusas y poco documentadas tentativas de Leonardo o Bandinelli. Sin embargo, en la primera edición de las *Vidas*, a la que pertenece la cita arriba expuesta, podemos comprobar que Vasari utiliza el término "escuela" para referirse a ella, y será sólo en la segunda edición, de 1568, que sustituya ese calificativo por el de "academia", añadiendo además que en ella la enseñanza se daba a "todos los que perseguían el arte del dibujo y en especial a jóvenes aristócratas".<sup>320</sup> Este cambio de una edición a la siguiente podría demostrar, según Pevsner, que el vocablo "academia" no era todavía de uso común en el mundo de las artes cuando apareció la primera versión del texto, y seguramente la modificación añadida tenía mucho que ver con los esfuerzos que el tratadista italiano iba a desarrollar para fundar una academia de arte en Florencia apenas tres años después. Al fin y al cabo, si "el Divino" Miguel Ángel, tan caro a Vasari, había pasado por la escuela de Bertoldo, se demostraban con ello las bondades del método impartido en ella y del influjo que sobre los jóvenes ejercía el arte de la Antigüedad.

Tal vez siguiendo los pasos de esta escuela a la que en unos años acaba llamando academia, Vasari impulsaba la fundación en Florencia de la que sería la primera academia

---

<sup>319</sup> Vasari, 747. Pevsner lo cita en la página 40 de su texto y en la nota 23, con notables diferencias de traducción: "[no llamó a Bertoldo] como supervisor de sus numerosas y magníficas antigüedades, sino más bien como maestro y director de una escuela que pretendía crear para la educación de notables pintores y escultores. Porque Lorenzo se quejaba amargamente de la falta de escultores sobresalientes y famosos en su época, cuando había tantos y tan prominentes pintores, y por tanto decidió abrir una escuela. Con esta idea pidió a Domenico Ghirlandaio que enviara al jardín a todo aprendiz cuyo talento apuntara en esa dirección. Les instruía de tal forma que aumentara su prestigio, el de Ghirlandaio y el de la ciudad de Florencia".

<sup>320</sup> Pevsner, 40. Nuevamente se creaba un nexo de unión entre los artistas y los aristócratas para sacar a las "artes di disegno" de la sombra de las labores mecánicas.



“oficial” de Italia, y de la que ya habíamos dado algunos datos al hablar de la labor de este autor. Pero conviene que volvamos sobre ella para examinar varios detalles relevantes de sus orígenes y de los pretextos utilizados para argumentar su fundación. A su regreso a Florencia en 1560, el escultor Montorsoli concibió el proyecto de crear un panteón especial destinado a él y a otros pintores, escultores y arquitectos, lo que en un principio parecía mantenerse en la línea de la política gremial de extender la tutela sobre sus miembros fuera del ámbito estrictamente profesional. Con la ayuda de su amigo, el padre Zaccaria Faldossi, obtuvo la capilla de Benzini, próxima a la Santissima Annunziata, y comenzó a recabar el apoyo de otros reputados artistas del momento para dar mayor fuerza a su proyecto. Entre éstos estaba precisamente Giorgio Vasari, pero también se podían encontrar otros nombres populares: Bronzino, Francesco de Sangallo, Ammanati o Michele Ghirlandaio. Aunque se había pensado inicialmente en una mera capilla conmemorativa, bien pronto los artistas vieron en ella la oportunidad para revitalizar su vieja confraternidad, la Compagnia di San Luca, que en su declive había llegado a carecer de un lugar fijo de reunión.

El 24 de mayo de 1562 la Compagnia agradecía formalmente a Montorsoli la donación de la capilla y transfería a ésta en solemne ceremonia los restos del pintor Giacomo Pontormo; aprovechando tan propicia coyuntura, Vasari convocó una reunión días después de dicha ceremonia con el fin de dar a conocer sus intenciones de crear un nuevo tipo de asociación, sobre los cimientos de la ya existente, que pasara a quedar bajo la protección del Duque Cosme de Médici. Como ya sabemos, esto se consiguió con relativa rapidez, y en enero de 1563 la ya oficialmente reconocida academia poseía sus propios estatutos. El espaldarazo definitivo le llegaría al año siguiente con ocasión de las exequias de Miguel Ángel, aprovechadas por sus colegas para organizar unos espectaculares funerales en la iglesia de San Lorenzo con los que se inicialmente se pretendía honrar al notable pintor y escultor, pero también, indirectamente, a la misma institución que así le ensalzaba.<sup>321</sup>

Tras lo anteriormente expuesto, parece claro que la función inicial de la academia tenía que ver más con la creación de un foro de reunión y celebraciones para artistas que con el ámbito de la docencia. Goldstein señala acertadamente que en la academia florentina parecían pesar más los elementos organizativos, corporativos o de prestigio que los estrictamente educativos, como prueba un análisis de sus estatutos. Ciertamente que ya en el primer artículo se habla de la función docente, pero poco más se añade tras éste. Más de la mitad de los cuarenta y siete artículos se refieren a cuestiones administrativas: la elección, obligaciones y normas de conducta de los oficiales; la frecuencia de las reuniones que debían celebrar los miembros de la institución; el mantenimiento y embellecimiento de las instalaciones, o la regulación de la seguridad. El segundo grupo en importancia es el referido a los servicios religiosos, las celebraciones, exequias y actividades caritativas. Y también es de destacar que en varios de estos puntos se deja clara la autoridad que debía ejercer la academia sobre todo lo relacionado con la actividad artística en Florencia; o que a la muerte de un autor su nombre debía inscribirse en un libro especialmente destinado a guardar la memoria de sus mayores logros artísticos y del lugar de reposos de sus restos. En cambio, desde el artículo uno hay que esperar al treinta y uno para volver a dar con una mención a los estudiantes, relacionada con la necesidad de que en la academia exista una biblioteca en la que depositar dibujos, modelos y planos que puedan ser utilizados como

---

<sup>321</sup> Goldstein, 16 y ss. Véase también Pevsner, 43 y ss.

fuentes de consulta por ellos.<sup>322</sup> En los artículos treinta y dos y treinta y tres se concreta más la cuestión metodológica: se escogerá a tres maestros (un pintor, un escultor y un arquitecto) como *visitatori*, es decir, supervisores encargados de realizar una inspección anual, tomando bajo su cargo a un número determinado de alumnos a los que enseñar, bien en la academia, bien en sus propios talleres particulares. Estos maestros debían pasearse por los diversos talleres donde los *giovanni* desarrollaban su tarea, corrigiendo cualquier posible defecto de sus obras antes de considerarles capacitados para mandarlas fuera. En el momento en que un joven llegaba a un determinado nivel de pericia, se proponía su ingreso en la *Compagnia*, para lo cual la presentación de un dibujo, modelo o plano era considerada como requisito imprescindible.<sup>323</sup>

Desde luego que estos dos artículos plantean algunos esbozos de un sistema de enseñanza, pero distan mucho de poder constituirse en un programa detallado o digno de consideración: “La idea se parece, más bien, a una especie de consulta amistosa, aunque obligatoria, hecha por los principiantes a unos pocos artistas distinguidos. E incluso este grado de obligatoriedad no llegó nunca a ser tal”.<sup>324</sup> En efecto, sólo se establecieron tres cursos teóricos, consistentes en conferencias sobre disciplinas auxiliares tales como perspectiva, geometría y anatomía, y no es hasta 1571 que se pide a los escultores que preparen un modelo de barro dos veces por semana para realizar estudios de ropajes, práctica que al parecer “...no se llevó a cabo en absoluto”.<sup>325</sup>

En resumen, de la academia de Vasari puede afirmarse que en ella el peso de la educación fue realmente secundario si lo comparamos con la extensión que en los documentos ocupaban otras cuestiones, al parecer mucho más dignas de la atención de los académicos que la formación de los futuros artistas. En este sentido no difiere demasiado de los foros de debate de Leonardo o del taller de trabajo en común de Bandinelli; de hecho, si de educar se trataba, la escuela de Bertoldo parece más centrada en esta materia que su heredera, heredera que compartía con las organizaciones gremiales una notable cantidad de características (la celebración de exequias, el control sobre el comportamiento de los oficiales, las obras caritativas, etc).

Lo que esta cuestión demuestra es que en sus primeros pasos la academia resultó ser más una excusa para romper definitivamente con la ya debilitada tutela gremial, dejando la cuestión formativa poco más que como pretexto para justificar el apoyo de los poderosos, un pretexto que daba al conjunto la apariencia de una institución de cuya actividad sus mecenas y la sociedad podían obtener algún beneficio. De hecho, parece que ese descuido de la función formativa en detrimento de la asunción del papel de mero reemplazo de los gremios condujo a la academia de Florencia a un rápido declive del que ya veíamos desentenderse a su propio fundador.

Hay que esperar hasta la reforma de los estatutos emprendida en 1574 para que la institución intente recuperar el vigor perdido y comience a concretar una línea educativa más seria que la reemplazada, pero parece ser que el esfuerzo no da frutos, pues su responsable, el manierista Federico Zuccari, no consigue llevar a la práctica la mayoría de los puntos de un programa que ya preludia claramente la metodología de enseñanza de la

---

<sup>322</sup> Goldstein, 20.

<sup>323</sup> Goldstein, 20, y Pevsner, 45 y ss. Es fácil ver en esta última medida una clara reminiscencia del funcionamiento de las estructuras gremiales a las que la academia había venido a sustituir.

<sup>324</sup> Pevsner, 45.

<sup>325</sup> Pevsner, 46.

academia “tradicional”: “...pone mucho énfasis en los temas teóricos, y éstos había que enseñarlos en forma de cursos. Cualquier cosa que tuviera que ver con el arte de la pintura, escultura y arquitectura debía ser incluido (se mencionan conferencias sobre física y matemáticas, y *hay que otorgar premios a los mejores estudiantes*).

Este programa representa realmente un gran paso respecto a Vasari. Puntos como la oferta de premios o la instalación de una sala de dibujo, tan indispensables en las academias modernas, se proponen aquí por primera vez”.<sup>326</sup>

Como ya hemos dicho, Zuccari no llevará a la práctica su programa en la institución de Florencia: por los informes de ésta, sabemos que sus únicas preocupaciones fueron, hasta principios del siglo XVII, la selección de los funcionarios y algunas conferencias ocasionales sobre matemáticas, pero sobre todo la resolución de litigios entre los artistas y sus clientes, y la protección de las obras de arte nacionales frente al mercado de la exportación indiscriminada, es decir, la asunción como propias de actividades que hasta entonces habían sido potestad exclusiva de sus rivales gremiales. Resulta también significativo que periódicamente miembros de la aristocracia local pedían su admisión y ésta les era concedida, rompiendo el carácter cerrado del gremio para tender puentes hacia la clase gobernante.<sup>327</sup> Y al menos en este sentido no puede decirse que la academia vasariana fracasara: sabemos ya de las consultas que le fueron dirigidas por Felipe II, y tuvo la suficiente autoridad como para impedir (mediante la interposición de un memorándum) que el papa Clemente VIII ordenara la destrucción de los frescos de la Capilla Sixtina por no ceñirse al rigor iconográfico impuesto por la Contrarreforma.<sup>328</sup>

Donde Zuccari va a ver la oportunidad de poner en práctica sus ideas va a ser en Roma, a raíz de la ya citada Breve en la que el papa Gregorio XIII decidía fundar una institución encargada de evitar el progresivo declive de las artes en la capital pontificia, dejando los detalles organizativos apenas esbozados. Si la academia de Florencia tuvo sus orígenes en torno a un centro de reunión para artistas, parecidos van a ser los de la academia de Roma. En este caso fue una congregación, surgida precisamente según el modelo de la de S. Luca, la que desempeñó el papel de aquella, aprovechando el protagonismo de Roma en materia artística en aquella época y el que esta circunstancia la había convertido en el principal centro de peregrinaje para los artistas más inquietos de todo el continente, deseosos de entrar en contacto con el legado clásico y del alto renacimiento. Parece no obstante que la enseñanza se recibía al estilo gremial, es decir, bajo supervisión de un maestro y sin que aparezca mención alguna al aprendizaje técnico, si bien al menos se introdujo el estudio de obras clásicas como parte del proceso.<sup>329</sup>

En noviembre de 1593 la Academia de San Luca queda definitivamente constituida, y aunque las conferencias y debates son uno de sus ejes de actividad, es en las reglas de 1593 y 1596 donde se afirma que la prioridad de la institución ha de ser la educativa.<sup>330</sup>

---

<sup>326</sup> Pevsner, 48 y 49. La cursiva es nuestra. De este texto se deduce claramente que en la “Academia” de Vasari ni siquiera existía un espacio de trabajo común para los alumnos como un aula con modelos, lo que demuestra cuán alejada estaba de la idea moderna acerca de lo que es una academia de arte convencional o histórica.

<sup>327</sup> Pevsner, 49.

<sup>328</sup> Hauser, 443.

<sup>329</sup> Pevsner, 52. Lodovico David, pintor del seiscientos tardío, habla de colecciones de modelos de yeso, de conferencias, donaciones de premios, clase del natural e incluso viajes organizados, pero al parecer su testimonio resulta poco fiable, y se limita a trasladar al pasado lo que en su época ya era frecuente.

<sup>330</sup> No obstante, la influencia de las viejas disposiciones gremiales seguía siendo notable: en su discurso inaugural, Zuccari instaba a sus colegas a mostrar “bondad de corazón, a tener modales rectos y urbanos, y a

Los doce profesores invitados, o *censori*, deben encargarse de la distribución de las tareas docentes en función de las capacidades de cada cual, incluyendo asignaturas sobre dibujo, cartones, relieve, perspectiva, paisaje, animales, modelado o arquitectura, por citar algunas. Disposiciones sobre profesores (aunque el término no se emplea hasta 1607), dibujo a partir de copias en yeso o del natural, premios y donaciones, dejan ya un cuadro plenamente coincidente con la idea que hoy en día tenemos de una academia de arte. Y sin embargo, lo mismo que acabó con la pujanza de la academia florentina iba a acabar con la del centro fundado en Roma.

Parece ser que buena parte de la culpa la tuvieron las ya expuestas tendencias manieristas del propio Zuccari, como prueban las polémicas surgidas a raíz de los primeros discursos que pronunciaron sus contemporáneos en las sesiones de la academia. En la línea de Vasari, aunque desmarcado de él en algunas cuestiones, en su primera exposición teórica ante la academia Zuccari entendía el *disegno* como la imagen original presente en la mente de Dios, transmitida a los cuerpos por él creados y dando lugar a un *disegno interno* al que el hombre accede sólo en la medida en la que comulga con la luz divina; de este *disegno interno* derivaba su traducción al mundo sensible, el *disegno esterno*, al que Zuccari consideraba como necesariamente inferior, muy en la línea de las tesis platónicas. Goldstein destaca que este discurso era el de la élite culta del renacimiento y el de las academias literarias y filosóficas que dicha élite presidía y amparaba, pero no precisamente el que la mayoría de los artistas “de a pie” estaban dispuestos a seguir como guía; de hecho, y como ya explicamos en el apartado correspondiente al Manierismo, las teorías defendidas por este movimiento aparecieron más como ruptura que como continuidad del pensamiento renacentista. Así que no es de extrañar que cuando los escultores de la academia de Roma fueron presionados por su fundador para elaborar sus respectivas ponencias, consideraron que “era más fácil hacer dos figuras de mármol que un discurso”.<sup>331</sup> Para los artistas que superaron este “difícil” trámite y llegaron a exponer sus opiniones, el *disegno* era más una cuestión concerniente a la disposición de las figuras en una composición, que un destello de la sapiencia divina o un reflejo de su Gracia, algo muy diferente a lo propuesto por Zuccari y que seguramente no debió gustarle: con semejante enfoque se evidenciaba que las premisas bajo las cuales muchos de sus compañeros de oficio desarrollaban su trabajo estaban demasiado próximas todavía o bien a la mentalidad “artesanal” que se intentaba superar, o bien a la “científica” desarrollada por Leonardo y otros, operando en ambos casos a partir de principios totalmente ajenos al misticismo. No debe sorprendernos que Zuccari encontrara cada vez más dificultades para completar el programa de conferencias, cuya celebración al parecer cayó en el olvido tras su marcha de la institución.

Pero si la academia fue poco afortunada en el ámbito expositivo, los documentos de la época indican la misma tendencia en lo referente a la enseñanza. Es más, las disposiciones de 1596 prohibían a los estudiantes la práctica del dibujo de modelo del natural en clases o talleres particulares,<sup>332</sup> lo que por un lado demuestra que dichas clases se impartían ya en la academia, *pero también que a ésta le preocupaba más el control y el monopolio de la formación de los artistas locales que tal formación propiamente dicha.*

---

ser, por encima de todas las cosas, prudentes en vuestros hechos y empresas, respetuosos y obedientes a vuestros superiores, afables y corteses con vuestros iguales, benévolos y amables con vuestros inferiores” (citado en Wittkover, 221) No sólo la habilidad en el oficio, sino también el buen comportamiento y una imagen respetable, eran competencia de la institución.

<sup>331</sup> “...it was easier to make a pair of marble figures than a speech”. Goldstein, 32.

<sup>332</sup> Goldstein, 33, y Pevsner, 55.

De ahí precisamente los choques casi inmediatos con el gremio o *Compagnia* de la ciudad, que desde 1596 hasta 1627 iban a constituir la principal de las preocupaciones de los académicos. Las reformas emprendidas por el papa Urbano VIII este último año darían la victoria final a la academia, pero supondrían también el abandono de las reglas dadas por su predecesor: "...no parece que Urbano estuviese especialmente interesado en la academia como tal, sino más bien en establecer una ley la que todos los que trabajaban en Roma quedaran bajo la jurisdicción de alguna autoridad papal". Este triunfo sobre los gremios no fue completo, pues la insurrección de los artistas holandeses residentes en la ciudad pontificia dio al traste con las aspiraciones hegemónicas de la nueva institución: "Si el plan de Urbano había sido el de establecer una dictadura de la Academia en Roma, había fracasado; si, por el contrario, sólo quería restablecer el dominio de la academia sobre la esfera más baja del arte como artesanía, había obtenido un éxito completo".<sup>333</sup> Una vez más la enseñanza parecía quedar perdida en medio de una batalla institucional y personal por una cuestión de competencias y jerarquías.

A resultas de semejantes fracasos resulta lógico que tras Florencia y Roma, sólo se hubiera fundado una academia oficial más en Italia antes de 1650. Ésta sería la de Milán, en 1595 y precisamente a instancias del mismo Federico Borromeo que en su día había cooperado con Zuccari en la fundación de la institución romana. La academia debía ejercitar a los estudiantes en el dibujo de las diferentes partes del cuerpo humano, del desnudo del natural, en modelar relieves y en copiar obras notables tanto de pintura como de estatuaría clásica (el Laocoonte o el Apolo de Belvedere, por ejemplo). La enseñanza se limitaba a veinticuatro alumnos, que la recibían de manera gratuita. Siguiendo el modelo de Zuccari, se ofrecían también conferencias, pero los problemas surgidos en la experiencia romana hicieron que en este caso se dejaran fuera tanto los debates como cualquier posibilidad de que un conflicto de intereses con los gremios distrajera la atención de los académicos de aquello que debía ser su meta principal, a saber, la formación de los nuevos artistas. En conjunto, el programa de la academia milanesa era el más avanzado de los redactados hasta la época y el más comprometido con la enseñanza, pero como en los casos anteriores no pudo llevarse íntegramente a la práctica, si bien en este caso el motivo fue el rápido desmoronamiento padecido por la institución tras la muerte de su fundador, acaecida en 1631.<sup>334</sup>

Fuera de estos ejemplos, el único caso en el que se utilizaba el término academia para referirse a la enseñanza del arte era el relativo al ámbito de los talleres privados que proliferaron por toda Italia, y en los que se impartían clases de dibujo del natural, y muy a menudo del desnudo, en la línea del tipo de actividades desarrolladas en el taller de Bandinelli que estudiábamos al comienzo de este epígrafe.<sup>335</sup> El uso de la denominación se

---

<sup>333</sup> Para ambas citas, Pevsner, 54.

<sup>334</sup> Pevsner, 59 y ss.

<sup>335</sup> Goldstein considera que el estudio de desnudo del natural en el Renacimiento era menos frecuente de lo que se cree (Goldstein, 36). Razones económicas y de índole moral podrían explicar esta situación, sobre todo en lo relativo al estudio del desnudo de personas del sexo opuesto; bastante significativo a este respecto es el apartado que Pacheco dedica al desnudo femenino en su tratado, si bien conviene recordar que, aún siendo cronológicamente posterior al momento aquí descrito, es obra de un autor natural de un país entonces mucho más restrictivo en materia moral y religiosa que Italia: "...del natural sacaría rostros y manos con la variedad y belleza que lo hubiese menester, de mujeres honestas, que a mi ver no tiene peligro, y para las demás partes me valdría de valientes pinturas, papeles de estampa y de mano, de modelos y estatuas antiguas y modernas, y de los excelentes perfiles de Alberto Durero; de manera, que eligiendo lo más gracioso y compuesto evitase el peligro; porque es justo que nos diferenciemos en esto los pintores católicos de los

hizo tan frecuente que, como ya veíamos en el apartado de definiciones, dos de las acepciones que en la actualidad admitimos al hablar de una academia son las de “estudio de la figura que sirve de modelo” ó “estudio de una figura desnuda, del natural”. Dentro de estos talleres privados, el único que parece aproximarse a la definición que aquí nos interesa es el de los hermanos Ludovico, Agostino y Aníbal Carracci, fundado hacia 1582, pero sobre el cual la documentación disponible presenta una notable dispersión. Sí parece seguro que en él se impartían clases de dibujo del natural, incluyendo desnudo femenino,<sup>336</sup> y que existía un esqueleto colgado para las demostraciones anatómicas. Las sesiones de dibujo de armas, animales, frutas y otros objetos eran también comunes, así como las relativas al dibujo por separado de diferentes partes del cuerpo humano (ojos, orejas, pies...), práctica esta última que llegará a convertirse en una de las que más frecuentemente asociamos al estilo académico de aprendizaje. También parece confirmado que en la institución dirigida por los Carracci se celebraban conferencias y debates sobre historia, poesía, mitología y música. Pero los autores que la han estudiado discrepan en lo concerniente a la naturaleza del sistema, prevaleciendo la tesis según la cual, más que una academia, deberíamos hablar de un taller o estudio especialmente bien organizado, sin que pueda probarse de manera concluyente la existencia de un programa oficial.<sup>337</sup> En cualquier caso, la academia de los Carracci nunca pasó del carácter privado, y estuvo por tanto totalmente condicionada por su dependencia de un taller específico y del modelo ecléctico que se practicaba en él y que constituía su estilo.

Ante estos hechos, no es de extrañar que Pevsner se plantee el considerar a todas las instituciones aquí descritas como parte de la “prehistoria” de la academia, más que como los primeros ejemplos de ésta. Si centramos el análisis de la estructura académica en su función docente, la duda es perfectamente legítima, y difícilmente podríamos calificar de academias a estas corporaciones de finalidad difusa y excesivamente obsesionadas, bien con el prestigio y la ruptura con la autoridad gremial, bien con la consolidación de la práctica desarrollada en determinados talleres privados. Es más, no se requieren grandes dotes de observación para percibir que el modelo organizativo de todos estos casos, y muy en especial el de Florencia, es poco más que un calco del modelo gremial, al que se aplica un barniz de erudición y clasicismo para marcar las debidas distancias y presentarse como alternativa. Precisamente por esto último, en las academias públicas la parte que

---

gentiles (...) Encarecida es (con mucha razón) la honestidad loable aquella gran pintora Marcia, hija de Varrón, de la cual se lee que nunca quiso pintar ningún hombre desnudo, por no obligarse a manifestar alguna parte indecente”. Pacheco, 376 y ss. (Al parecer, la presunta hija de Varrón nunca existió y fue el típico caso de falsedad derivada de una valoración incorrecta de los textos clásicos: Boccaccio, Alberti, Pino, Andriani, Borghini y Lomazzo, cometen el mismo error en lo que a Marcia se refiere, V. Pacheco, 188, nota 61). El propio Miguel Ángel partió de un modelo masculino para la figura femenina de la Sibila Líbica, y esta práctica parece haber sido frecuente tanto en su época como durante la posterior trayectoria de las academias: en los países del ámbito anglosajón el desnudo femenino del natural no estuvo autorizado hasta 1850, y las mujeres matriculadas no pudieron trabajar el desnudo masculino hasta finales del XIX. Goldstein, 162.

<sup>336</sup> No hay unanimidad sobre este punto relativo al uso del modelo femenino: Pevsner le da crédito, al contrario que Goldstein, que se ampara en el carácter estereotipado que presentan los dibujos de mujeres salidos del taller de estos artistas; nos parece más acertada la posición del primero, mientras que el teórico norteamericano no da la debida importancia a las tesis manieristas y clasicistas que ya en la época de los Carracci se habían impuesto en el ámbito academicista, y que provocaban un lógico alejamiento del natural en aras de un ideal más abstracto o esquemático de belleza. No sería de extrañar que el uso del modelo tuviera como funciones la de resolver los problemas relativos al claroscuro y la de servir de armazón básico para un dibujo “idealizado”, en el que se desechaba la copia fidedigna del natural.

<sup>337</sup> Goldstein, 33 y ss. V. también Pevsner, 64 y ss.

invariablemente salió peor parada al pasar del programa escrito a la práctica fue la concerniente a la enseñanza.

Sin embargo, en el marco de una investigación sobre los orígenes del carácter académico se impone mayor prudencia. Parece claro que dos elementos principales pesaron en el ánimo de los promotores de estas instituciones: el primero, sobre el que no creemos necesario insistir y que queda perfectamente demostrado, el de reafirmar el prestigio y la nobleza de la condición de artista, separándola de las artesanías y de las instituciones a ellas vinculadas, contando para ello con el amparo de los poderosos. El segundo, casi accidental pero de hecho previo al anterior y aprovechado en su beneficio, el del carácter teórico e intelectual que había pasado a formar parte consustancial del problema artístico y de sus reivindicaciones, y que había destacado los papeles de la crítica y la controversia hasta un nivel hasta entonces no alcanzado. Fue esto lo que dio pie a los artistas a reclamar foros de debate propios en los que confrontar sus ideas, conscientes de que varios de sus problemas habían pasado a ser de carácter teórico-crítico, aceptando una comunidad entre pintura, escultura y arquitectura, comunidad basada en el dibujo y que hasta la fecha se había ignorado en aras de otros principios. Sólo más adelante, al abrigo del paulatino triunfo de las transformaciones experimentadas por la época que alumbraba tales debates, éstos buscan un espacio propio en el que desarrollarse, dando origen a academias que lo son más en el sentido filosófico que en el docente. Con el paso de los años dicho espacio de debate erudito trascenderá de su condición y se irá adaptando al papel educativo, sobre todo conforme vea en éste un apoyo sobre el que consolidarse, al poder presentarlo como justificante de una profesionalización de su actividad y como muestra de los beneficios que la sociedad puede obtener de su existencia.

Como veremos al hablar de la academia mercantilista, con el devenir de la institución este papel de foro de debate, que constituye su núcleo embrionario, dejará de ser exclusivo del ámbito académico para entrar también bajo la competencia de los círculos ilustrados y de críticos y filósofos ajenos a la práctica; y mucho más adelante, con la institución ya en declive, serán los intermediarios y los medios de comunicación los que acaparen el protagonismo en el debate intelectual y en la elaboración teórica relativa al arte. No obstante, esta enajenación casi absoluta del protagonismo en el terreno ideológico no correrá paralela a un proceso tan contundente en lo referido a la educación.

Así pues, desde la propia óptica academicista (según la cual la academia teorizaba y la escuela enseñaba a partir de los preceptos descubiertos por la anterior), se da la siguiente paradoja: precisamente las primeras instituciones en llamarse a sí mismas academias se ajustaban más a la denominación clásica que las que más adelante, asumiendo en realidad los papeles asignados a la “escuela”, acabarían acaparando el uso del prestigioso vocablo legado por la antigua Grecia. Pero la presunta paradoja no tiene nada de extraño si tenemos en cuenta los motivos de fondo que dan origen a las academias de arte y que, no nos engañemos, rara vez tienen la enseñanza como la principal de sus preocupaciones, por más que las buenas intenciones de algunos de sus fundadores se orientaran en esa dirección.

## **2.3: El camino hacia el modelo mercantilista y su identidad con el estereotipo académico:**

Hasta 1650 las academias italianas no habían logrado una diferenciación sustancial del modelo establecido por los gremios, fundamentalmente porque se habían visto incapaces de llevar a la práctica la mayor parte de sus planes educativos. A pesar de todo, el modelo planteado ya había dado sus primeros pasos y había servido por lo menos para demostrar que era posible la organización de una institución de cierta relevancia independiente de los gremios y de su autoridad, dejando atrás paulatinamente el legado imperante durante las últimas centurias de la Edad Media. Es en este carácter de precursoras en el que las academias italianas cobran relevancia, pero no es en Italia donde las ideas de sus fundadores llegarán a consolidarse. Esto puede deberse, de un lado, a su carácter pionero, carente de precedentes y apoyos próximos, que dejó a los primeros académicos ante una situación aún deudora en extremo del pasado más reciente, y de otro a la atomización política de la península, carente de un centro de gravedad fuerte sobre el que asentar con la suficiente solidez nuevas instituciones o con el que plantar cara a las potencias vecinas. Durante el siglo XVI Italia es atacada e invadida en múltiples ocasiones por Francia y España: el saqueo de Roma se produce en 1527 y el de Florencia en 1530, apenas seis años antes de la fundación de la academia de Vasari. Carlos V acaba con la república de esta ciudad para instaurar un gobierno más autoritario y acorde con su absolutismo, pero al mismo tiempo su poderío militar se apoya tanto en la financiación de los bancos alemanes como en la de la propia banca italiana. Incluso en la esfera de lo religioso, dominada por Roma hasta entonces, el auge del movimiento protestante pone en entredicho la autoridad del papado. Y aunque éste es con diferencia la única institución en Italia próxima a ejercer un poder comparable al de los estados absolutistas foráneos, el hecho es que uno de éstos, el español, será el que ejerza su autoridad directa sobre el Vaticano durante un largo periodo. Como hemos visto, Italia ha marcado el camino, pero cuando sus nuevos principios estéticos intentan cuajar en el ámbito institucional lo hacen en un momento en el que el centro de gravedad económico y político se consolida ya decididamente fuera de sus fronteras.

En lo que a la academia se refiere, este nuevo centro de gravedad habrá que buscarlo en la Francia absolutista, y es en ella donde cristalizará el modelo más acabado de la institución, aquél que podemos considerar con mayor rigor como el “estereotipo” académico: la academia mercantilista, que ya hemos descrito en líneas generales en el apartado de definiciones. Ciertamente que Italia había engendrado y afianzado las bases ideológicas del nuevo modelo institucional, pero le tocaba a Francia dotar de sustancia a lo que hasta entonces se había quedado en un proyecto inconcluso, apenas capaz de plasmar en hechos sus teorías. Y lo hizo con tanto éxito que casi todas las academias fundadas tras la suya la van a tomar como modelo: durante el siglo XVII tan sólo podremos considerar como funcionales tres o cuatro academias en toda Europa, pero durante el siglo XVIII se produce una apertura constante y masiva de instituciones hasta superar el centenar ya en 1790, en su mayor parte imitaciones más o menos aproximadas del original parisino.<sup>338</sup>

---

<sup>338</sup> El proceso de extensión del modelo francés por el continente aparece analizado con más detalle en el epígrafe 2.3.3.2



### 2.3.1: Las bases económico sociales del modelo mercantilista y sus señas de identidad.

Siendo Italia la cuna ideológica de la nueva visión que se tiene del artista y de su trabajo, resulta perfectamente lógico comprobar como esta consolidación de la academia en suelo francés se deberá en buena medida a la influencia ejercida por los numerosos artistas italianos invitados a trabajar allí por el rey Francisco I y sus sucesores; recordemos que entre tales artistas se encontraba el mismo Leonardo da Vinci al que algunos han querido ver como fundador de la primera academia de arte, y cuyas tesis sobre el carácter intelectual del dibujo supusieron un notable respaldo a las reivindicaciones de los academicistas. Estos artistas foráneos ya estaban acostumbrados a trabajar en un ambiente libre de las constricciones gremiales, ajeno al del resto de Europa:

“La mayor independencia de los artistas italianos frente al gremio –en ello se fundamenta su posición privilegiada- es, ante todo, el resultado de su repetido trabajo en las cortes. En los países nórdicos el maestro está ligado a la misma ciudad; en Italia, el artista va a menudo de una corte a otra, de ciudad en ciudad, y esta vida errante trae ya consigo el relajamiento de las prescripciones gremiales, que están pensadas para las relaciones locales y sólo pueden cumplirse dentro de los límites de la localidad. Como los príncipes estaban interesados en ganarse para su corte no sólo a los maestros hábiles en general, sino a artistas determinados, a menudo forasteros, éstos habían de ser liberados de las obligaciones gremiales (...) Los artistas, después de haber terminado su trabajo con un cliente, se trasladaban con toda su gente bajo la protección de otro, y allí gozaban de la misma situación privilegiada”<sup>339</sup>

Decíamos que la atomización política de Italia impidió la consolidación de las academias; pero su otro efecto fue éste descrito, el de la aparición del artista cortesano que debía obediencia en todo caso a su cliente del momento y no a la autoridad del gremio, un modo de vida y de trabajo que no puede por menos que recordarnos vagamente al modelo de las logias pregremiales. Cuando estos artistas llegan a Francia traen consigo su estilo de trabajo, pero encuentran en el país vecino un entramado institucional más fuerte y una corte más poderosa, si bien todavía en estado de afianzamiento. Las ideas que llegaban del sur perjudicaban de manera directa a la razón de ser fundamental de los gremios y que, como ya sabemos, no era sino la implantación del más estricto proteccionismo en defensa de los intereses de sus miembros <sup>340</sup>. Lógicamente, la llegada de artistas foráneos y el favoritismo con que eran tratados por la corte fueron factores que despertaron el recelo inmediato de las agrupaciones autóctonas al ver amenazada su autoridad, de modo parecido a como ya había sucedido en el país vecino: “Los *Vallets de Chambre* reales y los *Brevetaires* habían disfrutado durante mucho tiempo de privilegios considerables respecto a los artistas de la corporación. *Ahora que se contrataba para estos puestos a arquitectos, escultores y pintores italianos acostumbrados a una libertad todavía inimaginable en Francia*, la compañía tenía que tener mucho cuidado con no perder sus derechos instituidos. Enrique IV parece haber sido el primer rey francés que se dio cuenta de lo que realmente suponía este contraste entre el gremio y los artistas libres”<sup>341</sup>. No sólo el

---

<sup>339</sup> Hauser, 375

<sup>340</sup> V. epígrafe 2.1

<sup>341</sup> Pevsner, 67. La cursiva es nuestra. Enrique no sólo supo apreciar las diferencia en aptitud y actitud entre los artistas italianos y los franceses, sino que acabó por considerar que los gremios suponían un obstáculo a su enriquecimiento y al de París, al hacer prevalecer intereses corporativos por sobre los del cliente o el país. No obstante, las tensiones latentes en su reinado no afloraron sino tras su muerte, y habría que esperar décadas para ver la resolución de la disputa.

monarca había percibido este contraste, sino que también se había percatado de las ingentes sumas de oro que salían de las arcas del país para satisfacer la demanda de productos de lujo que sólo podían importarse del extranjero; Laffemas aconsejó al rey el establecimiento de manufacturas dependientes del estado que pudieran cubrir la demanda interna e incluso crear un mercado de exportación, y a tal efecto se dispuso una reglamentación proteccionista en 1596. No obstante, de las cuarenta manufacturas reales fundadas entonces apenas un puñado lograría subsistir, certificando el fracaso de este primer intento de implantación de un modelo mercantilista, modelo que habría de esperar al fortalecimiento de la autoridad monárquica y de su administración para ver cumplidas sus metas.<sup>342</sup>

En cuanto a los mencionados *Vallets de Chambre*, eran los artistas de la Corte, trabajaban directamente para la ella a tiempo completo y tenían asignado un salario fijo, vivienda, comida, vino y la cobertura de otras necesidades. Su trabajo podía ir desde la realización de obras importantes hasta la de los decorados para una fiesta de sus mecenas. Pero lo que más les diferenciaba de sus compañeros, por encima de sus evidentes privilegios económicos y de los ocasionales regalos que podían recibir de su patrón por un trabajo bien hecho, *era la circunstancia de que se veían libres de la tutela gremial*.<sup>343</sup>

Fue esta situación privilegiada, combinada con la creciente demanda de artistas extranjeros (en su mayoría italianos, como ya veíamos, pero también representados por una importante colonia flamenca) la que acabó por llevar a los gremios del recelo inicial a la defensa activa de sus derechos reclamando, en 1646, que el Parlamento regulara por ley el número de artistas de la Corte y sus atribuciones y competencias. Pese al éxito de sus reclamaciones, los gremios provocaron con ellas la reacción de algunos pintores reales quienes, agrupados en torno a la figura de Charles Le Brun (1619-1690), pasaron al ataque consiguiendo el apoyo del consejero real Martin de Charmois "...con cuya influencia presentaron al rey un memorando solicitando la creación de una academia *siguiendo los modelos italianos*, esgrimiendo como argumento la conveniencia de crear una institución *que sancionara la distinción entre artes liberales y mecánicas*, apelando al ejemplo de Alejandro Magno impulsando la academia de Atenas, como un ejercicio de adulación al monarca que sería, por lo demás, protocolo habitual durante todo su reinado".<sup>344</sup>

Si tenemos en cuenta que tanto Le Brun como Charmois habían estado en Roma poco antes de la redacción de este memorando, podremos entender mejor el origen y la naturaleza de las influencias que habían recibido, influencias que les llevaron a tomar como modelo de su programa la *Accademia di San Luca*, destacando, como en ella, el peso de las materias teóricas: "Se acentúa la necesidad de un conocimiento profundo de arquitectura, geometría, perspectiva, aritmética, anatomía, astronomía e historia".<sup>345</sup> En otras palabras, la misma base intelectual que había servido a los artistas italianos para diferenciarse de sus colegas artesanos, se hallaba ahora en la raíz del proceso formativo propuesto.

Sin embargo, ya desde el principio estos primeros académicos franceses quisieron llegar más lejos que sus colegas italianos, y en el documento dirigido al rey llegaron a

---

<sup>342</sup> Jacques, 44.

<sup>343</sup> Carrillo, p. 62 y ss.

<sup>344</sup> Carrillo, 63. La cursiva es nuestra. No podía faltar la alusión a la Antigüedad, comparando además al monarca francés con uno de los líderes más destacados de aquélla.

<sup>345</sup> Pevsner, 68.

insinuar la necesidad de prohibir a los maestros gremiales con tiendas propias la exhibición y venta de sus obras (ya fuera a clientes privados, ya fuera a la Iglesia), o la de denegar el permiso para pintar figuras, retratos o paisajes, o para hacer estatuas o bajorrelieves a todos los miembros de los gremios.<sup>346</sup> Los términos dedicados hacia sus rivales son de una hostilidad sin matices, insistiendo en la ignorancia y la torpeza de los “viles artesanos” que degradan con su práctica la nobleza de las artes:

“La peinture et la sculpture ont toujours, chez les grecs et chez les romains, tenu un rang honorable et y ont été professées librement et noblement... En France ces deux beaux-arts ont été plusieurs siècles dans un abaissement extreme, livrés à l’opprobre d’une maîtrise qui les dégradait; asservis à une troupe ignorante et avide de jurés, vils artisans, sans élévation et sans mérite”.<sup>347</sup>

Ya no se trataba solamente de escapar de la tutela gremial; ahora también se pedía ayuda a las autoridades políticas para reducir paulatina pero inexorablemente el peso de las estructuras organizativas todavía vinculadas al régimen que se intentaba superar. El anhelo de independencia no exigía ya sólo poder actuar al margen de las viejas organizaciones, ahora también apuntaba hacia su disolución. Y si bien estas cláusulas no obtuvieron el visto bueno de una monarquía que aún no había llegado a imponerse de manera absoluta a sus rivales, sí se aceptaron los apartados concernientes a organización y educación. Así, el 1 de febrero de 1648 quedaba constituida la primera academia de arte francesa “como asociación libre de miembros de derechos iguales y que tenían entrada en número ilimitado”<sup>348</sup>, y con unos estatutos que se mostraban claramente deudores de sus precursoras de Roma y Florencia: en ellos se distinguía entre los doce maestros (o *Anciens*) y los estudiantes (la *Jeuneusse*) y, como en Roma, la organización y preparación de las clases de modelo se turnaba mensualmente entre los primeros. Habían pasado más de cien años desde la fundación de la academia de Vasari, pero sus sucesores franceses tenían bien claro a quién se debía rendir homenaje en su puesta de largo.

No obstante esta academia aún inmadura presentaba un punto flaco más que evidente: su financiación. Privada en principio del acceso a los fondos de las arcas reales, dependía económicamente de M. de Charmois, de las contribuciones de los restantes miembros y de las cuotas pagadas por los estudiantes. Precisamente por eso, cuando los gremios vieron en la convulsa situación política francesa un apoyo a sus posiciones pasaron al ataque, y apenas transcurridos diez días tras la publicación de la primera constitución académica impusieron a varios académicos la confiscación de sus bienes como multa por romper con las leyes gremiales. Económicamente débil y con sus apoyos políticos pasando por una situación difícil, la academia se vio incapaz de reaccionar de manera efectiva.

Pero lo que resultó más significativo, y aquí se marca una gran diferencia con el precedente italiano, fue la decisión de sus rivales de fundar su propia academia al margen de la patrocinada por el rey: la academia de St. Luc.<sup>349</sup> Esta academia reducía las pretensiones academicistas a la de constituirse en un centro para el dibujo de modelo del natural, pero disponía del doble de profesores y de dos modelos en lugar de uno. Los académicos monárquicos seguían en desventaja y no tuvieron más remedio que acceder a

---

<sup>346</sup> Carrillo, 64.

<sup>347</sup> El párrafo reproduce un fragmento de la nota al rey redactada el 20 de enero de 1648. Citada en Bédar, 361.

<sup>348</sup> Hauser, 520.

<sup>349</sup> Pevsner, 69. V. también Goldstein, 41.

un compromiso con su contrapartida gremial, y así en 1651 ambas instituciones se fusionaban y se reconocía la igualdad de categoría entre los maestros gremiales y los académicos, algo evidentemente inaceptable para Le Brun. Fue esto lo que motivó su distanciamiento de la “nueva” academia, un caso muy similar al que protagonizara su precursor italiano G. Vasari, como ya veíamos, al comprobar que la academia fundada por él se había transformado en un mero reflejo de las estructuras gremiales, de modo semejante a como sucedía ahora en Francia. Empero, el hecho de que los gremios franceses reaccionaran ante la primera academia de su país constituyendo otra propia mostraba un posicionamiento claramente distinto del de sus colegas italianos del siglo anterior. En Italia, el mundo gremial se había limitado a protestar ante los privilegios que se concedían a las todavía embrionarias academias, pero no parece que se plantearan siquiera la posibilidad de responder al recién llegado con sus propias armas. Esta disparidad en los criterios de reacción demuestra tanto la evolución en la percepción del problema que se presentaba ante los ojos de las estructuras medievales, como la distancia que separaba la situación política italiana de la francesa. Tampoco podemos descartar el que los gremios franceses, escarmentados por la experiencia de sus colegas meridionales, adoptaran una estrategia diferente y desde luego que más agresiva: parecían dar por sentado el carácter inevitable del proceso de propagación de las academias, y en vez de intentar eliminarlas optaron por controlarlas desde dentro, medida que a la postre también se revelaría como ineficaz.

Y es que centrándonos en lo político, si en Italia las academias fueron favorecidas por los ricos señores y por la Iglesia, en Francia su mecenas fue la monarquía y por tanto corrieron una suerte paralela a la del rey. Así, la táctica gremial pudo funcionar sólo en la medida en la que la monarquía se hallara en una situación comprometida. En cuanto el monarca reforzó su posición de autoridad y pudo dominar la Fronda<sup>350</sup> los académicos volvieron a reclamar sus privilegios, tal y como quedó consignado en el registro parlamentario de 1652, provocando con ello la protesta de los representantes gremiales y su retirada temporal de las reuniones conjuntas. La ya crónica falta de fondos impidió a los primeros sacar pleno partido de las circunstancias, y en otoño de 1652 se vieron obligados incluso a suspender completamente sus actividades. Todos estos avatares no supusieron más que un retardo en un proceso ya irreversible: los académicos llegaron a organizar cursos teóricos para ahuyentar de las reuniones a sus rivales gremiales (desde luego que menos dados a la especulación teórica), y siguieron trabajando en secreto en la corte<sup>351</sup> hasta conseguir sus metas: “...el predominio final de los académicos sobre los maestros era reflejo, en realidad, de la victoria del rey sobre el Parlamento: si en agosto de 1651, en el momento más débil de la monarquía, se habían visto obligados a rearmar sus estatutos para constituir una fusión con el gremio, igualando la categoría de académico con la de maestro, en 1655, después de la derrota definitiva de los opositores al rey, Le Brun consiguió ratificar unas nuevas reglas que ratificaron los privilegios de la academia y su ascendencia sobre las corporaciones; *se le dotó de un presupuesto* y se registró su existencia en el

---

<sup>350</sup> Bajo esta denominación se conoce el periodo de crisis que abarca la minoría de edad de Luis XIV y que supone una lucha por el poder entre la monarquía y el parlamento. Las divisiones internas en el seno del bando antimonárquico propiciaron la victoria de los partidarios del rey; no es ninguna coincidencia que la cronología de este período coincida en buena medida con la del proceso de configuración de la academia mercantilista que estudiamos en este apartado: la Fronda comienza en 1648, año en que los academicistas presentan sus reivindicaciones al rey, y concluye con la victoria de éste en 1653, dos años antes de que el Parlamento ratifique los estatutos de la nueva institución.

<sup>351</sup> Pevsner, 69 y ss.

Parlamento”.<sup>352</sup> Por mucho que fuese lo que la institución recién consolidada debía al rey, sus miembros tampoco esta vez olvidaron la deuda histórica e intelectual que habían contraído con sus precursores, y en la primeras palabras de su reglamento dejaron constancia de que la suya era una academia fundada según el ejemplo de la de San Lucca, que tanto había hecho por terminar con el predominio de la idea que equiparaba artesanía y artes liberales.<sup>353</sup>

Resumidamente, es cierto que de Italia se toma la base teórica y el precedente histórico, pero lo que marca la gran diferencia entre ambos países no reside tanto en cuestiones teóricas como de índole más práctica: es el poder absoluto que la monarquía gala llegaría a acumular con el paso de los años lo que finalmente permitió a la academia de ese país tener un peso específico y una autoridad muy superiores a las de sus antecesoras italianas, y una proyección internacional que le permitiría eclipsar al original en que se había inspirado. La apuesta de Le Brun y los suyos por la monarquía estaba dando sus frutos tras años de constantes vaivenes y alternativas en la lucha por el poder.

Es por tanto con el monarca absoluto por excelencia, Luis XIV, con el que la academia supera las dificultades propias de su fundación y se consolida en su estructura más acabada, plenamente emancipada ya del gremio. Francia se ha convertido en la potencia dominante en Europa, y en la que marca las pautas a seguir en organización, educación y cultura. Ante una Roma empobrecida, a mediados del XVII el duque de Bouillon llama a París la capital del mundo,<sup>354</sup> aunque en rigor no será París, sino más bien la Corte de Versalles, la que dicte las modas y tendencias en el arte de la época, recogiendo el testigo de Italia y buena parte de sus influencias, pero aportando a su vez nuevos matices y características acordes a las circunstancias. Al frente del gobierno de Luis XIV, Jean Baptiste Colbert (1619-1693) refuerza el papel del sistema mercantilista en la vida económica de Francia con toda una serie de medidas centralizadoras que explican en buena medida la concentración del poder político en la persona del monarca, y logra triunfar allí donde su predecesor Laffemas había fracasado:

“En 1664 se abolieron los límites aduaneros entre las diferentes zonas de Francia; en 1667 siguió la Ordinance Civile, en 1669 la Ordinance sur les Eaux et Forêts, en 1670 la Ordinance Criminelle; en 1673 la Ordinance du Commerce, y en 1681 la Ordinance de la Marine.

Cada una de ellas suponía un considerable aumento del poder real y del gobierno central”.<sup>355</sup>

En 1663 Colbert es nombrado director general de edificios e industrias reales, lo que incluía ser la máxima autoridad en lo referente a la academia; bajo su mandato, se monopolizó la práctica del dibujo del natural “...por considerarse eje del sistema educativo (...) *prohibiendo su práctica incluso en talleres privados bajo pena de prisión*”,<sup>356</sup> y se acaparó el control sobre la dispensa de los encargos estatales de cierta importancia. Ser alguien en el mundo del arte de la época suponía la obtención obligatoria del beneplácito

---

<sup>352</sup> Carrillo, 64. La cursiva es nuestra. Esta asignación presupuestaria a buen seguro que resultó más importante para los intereses académicos que el subsiguiente registro en las actas parlamentarias. El compromiso contraído por el monarca suponía 100 libras anuales y alojamiento en el Colegio Real de la Universidad, v. Pevsner, 70.

<sup>353</sup> «A l'exemple de l'Académie de Peinture et de Sculpture, dite de St. Luc florissante et célèbre à Rome», Pevsner, 69.

<sup>354</sup> Hauser, 512

<sup>355</sup> Pevsner, 71.

<sup>356</sup> Carrillo, 65, la cursiva es nuestra.

de la Academia Real, y ésta se regía bajo normas claramente definidas: “Colbert, el economista, se inspira en dos principios: disciplina y productividad. La distribución de las riquezas le deja indiferente, así como la suerte que puedan correr los hombres. El objetivo es aumentar los ingresos de la nación a fin de incrementar los del rey. Para llevar adelante una política de prestigio se necesita mucho dinero; para obtener mucho dinero resulta preciso estimular las actividades más lucrativas. La política económica de Colbert da la clave de sus iniciativas artísticas. “Productividad”: ante todo, “reclutar” una mano de obra calificada: luego “organizarla” en cuerpos y protegerla por medio de privilegios; finalmente, “formar” los alumnos capaces de tomar el relevo. “Disciplina: designar un jefe responsable” en cada dominio, “coordinar las distintas actividades” por una comisión; “apuntalar una doctrina común” la cohesión de la gran obra colectiva”.<sup>357</sup> Subordinado a Colbert, pero compartiendo sus principios, queda Le Brun, *premier peintre du Roy*, el hombre que ha ligado su suerte a la de la monarquía y que tras conseguir el apoyo económico de la realeza apenas una década antes, cuenta ahora con su plena protección a nivel político. Aunque por ambas cosas se paga un precio elevado: ahora dirige “(...) una institución estatal con administración burocrática y presidencia estrictamente autoritaria. Para Colbert, que de este modo sitúa a la Académie en inmediata dependencia del rey, el arte no es más que un medio del gobierno del Estado, con la especial función de realzar el prestigio del monarca: por una parte, con la formación de un nuevo mito del rey; por otra, aumentando la magnificencia que la corte ha de desplegar como marco del señorío real.

Ni el rey ni Colbert tienen verdadera inteligencia del arte ni amor auténtico por él. Este rey es incapaz de pensar en el arte de otro modo que en relación con su propia persona. “Yo os confío lo más precioso de la tierra –dice una vez a en un discurso a los miembros directivos de su Académie–: mi gloria” (...) Los artistas son desde ese momento puras criaturas del sistema educativo estatal: no pueden escapar ya al influjo de Le Brun”.<sup>358</sup>

Es Colbert quien afirma “Vuestra majestad sabe que, a falta de las fulgurantes acciones de la guerra, nada distingue en mayor medida el espíritu de los príncipes que las edificaciones”.<sup>359</sup> Junto al ejército y la diplomacia, los tapices y otras obras salidas de los talleres franceses difunden y realzan el poderío del país y “...llevan a todas las corte de Europa el renombre de un príncipe que salvó a la cristiandad deteniendo a los turcos en Raab, obligó al papa y a España a dar humillantes excusas, selló la alianza con los cantones suizos (...) afirmó sus fronteras de los Países Bajos (...)”<sup>360</sup> Se suceden los edictos con los que se reduce el número de personas que tienen derecho a hacer ostentación de artículos de lujo, pero no es sólo un motivo económico el que los alumbró, se trataba también de hacer más evidentes las diferencias entre las clases dirigentes y las subordinadas a ellas: “Delamare explica la distinción, entonces admitida, entre el lujo (reprensible) y la magnificencia (que asimila a una virtud): “Este esplendor de los príncipes es incluso necesario para mantener el rango de su nacimiento, inspirar el respeto del pueblo y mantener la industria y las artes”. La nobleza, que vivía a expensas de la masa de artesanos y campesinos, no quería ser confundida con la casta plebeya de los comerciantes y los burgueses”.<sup>361</sup> La Contrarreforma había consagrado de manera definitiva el papel

---

<sup>357</sup> Teyssèdre, 59.

<sup>358</sup> Hauser, 520 y ss.

<sup>359</sup> Teyssèdere, 10.

<sup>360</sup> Teyssèdere, 29.

<sup>361</sup> Jacques, 94. Una de las preocupaciones subyacentes a la regulación suntuaria era evitar la escasez de los metales preciosos (oro y plata) necesarios para el acuñado de monedas. Luis XIII ya había promulgado leyes

propagandístico del arte y le tocaba a la monarquía francesa poner dicho papel no ya al servicio de la Fe, sino del estado.

Es la academia la que organiza los salones, la que otorga premios y becas, y la encargada de canalizar los encargos del primer cliente del país, esto es, el monarca. Conforme se consolida, toda la actividad artística y/o artesanal pasa por ella: en 1662 Colbert adquiere la manufactura de tapices de la familia Gobelin y “(...) une para el trabajo común a arquitectos y decoradores, pintores y escultores, tapiceros y mueblistas de arte, sederos y tejedores de paños, bronceistas y orfebres, ceramistas y artífices del vidrio”<sup>362</sup> En 1663 Le Brun es puesto al frente de este gran centro de producción manufacturero, concebido principalmente para satisfacer las necesidades suntuarias de la corte, pero también para dotar de una fuerte plataforma de exportación al resto del continente de las más excelentes piezas de artesanía y artes decorativas que se puedan elaborar. El primer pintor del rey deja la huella de su personalidad en la institución bajo su mando: no sólo mantiene una estrecha vigilancia sobre lo que se realiza bajo su supervisión, también toma parte activa en el proceso productivo, de tal modo que dibuja gran parte de los proyectos y cuando ello no es posible se encarga de que se hagan según sus indicaciones o bajo su estricto control. “Era un dogmático y un amigo de la verdad indiscutible, y, además, hombre de mucha experiencia y digno de confianza en todas las cuestiones de técnica artística. Siguió siendo durante veinte años el dictador artístico de Francia y como tal fue propiamente el creador del “*academicismo*”, al que el arte francés debió su fama universal”<sup>363</sup> Es cierto que ya en los talleres de Rafael o Rubens apreciamos un método de trabajo en el que se separa de manera racional y metódica la concepción de la idea artística de su ejecución, pero ahora estos principios son exacerbados y elevados a la categoría de modelo general y obligado, y a su vez son transferidos al sistema educativo con la venia del estado: se convierte en norma universal lo que hasta entonces había podido aparecer como caso particular en algunos talleres privados.

El que la separación radical entre teoría y práctica se consumara en la academia absolutista debe resultarnos perfectamente lógico, y más aun si cotejamos sus postulados con los que en su día defendieron los manieristas, y que ya hemos examinado en el apartado dedicado a ellos. A grandes rasgos, la teoría política de la época defendía la centralización de todos los poderes efectivos del estado en la persona del rey, bajo una divisa clara: “Una fe, una ley y un rey”,<sup>364</sup> un rey que dirigía el país “por voluntad divina.”<sup>365</sup> Así, el monarca absoluto gobernaba en el nombre de Dios y guiado por Él, y por ello sus súbditos debían apresurarse a llevar a la práctica sus designios. Si trasladamos este esquema al mundo de las artes los paralelismos saltan rápidamente a la vista. Retomemos por un momento las teorías de Zuccari: el artista concibe su obra como reflejo de una idea interior de procedencia divina, y a partir de ella da las instrucciones pertinentes a sus “vasallos” (o a sus manos) para que materialicen en una obra sólida dicha idea interior. En la academia francesa “La racionalización de la producción de las artes requería una organización que venía muy bien a las ideas artísticas *poshumanistas*: la separación, de hecho y mediante instituciones claramente jerarquizadas, entre el diseño y la realización de las obras. Por fin se reconocía la supremacía de la idea, del *disegno*, lo que entonces se

---

a tal efecto en 1636, prohibiendo por ejemplo que las vajillas superaran las cuatro onzas de peso, pero ni en este caso ni en el de su sucesor se acatarían tales disposiciones de forma rigurosa.

<sup>362</sup> Hauser, 522

<sup>363</sup> Hauser, 523. La cursiva es nuestra.

<sup>364</sup> Peyre, 62.

<sup>365</sup> Carrillo, 65.

llamaba la invención, sobre la mera ejecución mecánica. Las ideas renacentistas sobre el carácter liberal de las artes habían triunfado en esa concepción del arte como sistema de producción de mobiliario de lujo; los artistas inventaban y los artesanos llevaban a cabo sus proyectos”.<sup>366</sup> Si nos limitamos a intercambiar al monarca por el artista y a delimitar el campo de acción de cada uno, nos hallamos ante dos planteamientos paralelos en sus principales enunciados: el monarca y el artista disponen; los súbditos y artesanos trabajan llevando a la práctica los diseños de sus respectivos superiores.

El manierismo acababa de encontrar el espacio óptimo para el triunfo y consolidación de sus ideas, pero para entonces ya era un estilo que en lo formal había perdido su vigencia en favor del barroco, dominante sobre todo a partir de 1620. El absolutismo francés podía simpatizar con buena parte del núcleo doctrinario de los manieristas, pero no con su recargamiento, ni con las tensiones resultantes de contradicciones que no hallarían su síntesis sino en el estilo que había venido a reemplazarlo, y ni mucho menos con sus particularismos de corte subjetivista. Los manieristas habían patrocinado a las primeras academias italianas, pero aunque dejaran un poso muy importante en la academia francesa, iba a ser un tipo de barroco de corte fuertemente clasicista el que se erigiera en estilo oficial de la corte y, por ende, del país. Como el manierismo de la Contrarreforma, el mercantilismo centralizado de Colbert también impone la constricción de toda libertad artística, pero choca con su antecesor en otros campos. Se muestra enemigo de todo particularismo y desorden, excluye lo subjetivo y exige del arte “(...) validez general, esto es, *un lenguaje formal que no tenga en sí nada de arbitrario, raro y peculiar y corresponda a los ideales del clasicismo como estilo menos misterioso, más claro y racional* (...) El arte debe tener un carácter unitario, como el Estado; causar efecto, con una forma perfecta, como los movimientos de una formación de tropas; *ser claro y correcto, como un reglamento*, y estar sometido a reglas absolutas, como la vida de cada súbdito en el Estado. El artista (...) no debe estar abandonado a sí mismo, antes bien, debe tener en la ley y en la regla una protección y una guía para no perderse en la selva de su propia fantasía”.<sup>367</sup> Y si en lo tocante a la Belleza los renacentistas buscaban la *concinnitas* o la *gratia* y los manieristas la *agudeza*, el concepto dominante en la estética académica del siglo XVII es el *decoro*,<sup>368</sup> la adecuación del porte a cada circunstancia y el control de sí mismo, la falta de estridencias, en suma, el máximo respeto al protocolo. Por último, los manieristas preferían la sutileza a la belleza porque entendían la primera como compleja y la segunda como simple.<sup>369</sup> Pero como veremos, el arte de la corte de Luis XIV necesita expresarse precisamente con claridad y opta por la belleza, o por una idea muy concreta de ésta y que coincide con los manieristas en la definición, pero para discrepar acto seguido en la valoración, secundaria para el académico italiano, prioritaria para su sucesor francés. Todo esto explica que pese a los vínculos ideológicos de fondo, en lo formal los modelos que constituirán el ideal académico no sean Pontormo, Parmigianino o El Greco; ese ideal, que aparece por primera vez como el canon de belleza académico “con sus modelos situados por encima de toda crítica”<sup>370</sup> se construirá sobre *los antiguos, Rafael, los boloñeses de la escuela de los Carracci, y*

---

<sup>366</sup> Carillo, 67. Conviene precisar que Carrillo toma aquí la parte por el todo. Es cierto que un sector de la intelectualidad renacentista coincidiría sin dudar con los planteamientos descritos; pero como sabemos, dentro del corpus teórico del Renacimiento fueron igualmente importantes las corrientes que entendían teoría y práctica como inseparables.

<sup>367</sup> Hauser, 518 y 519. La cursiva es nuestra. Voltaire escribía “El Estado vino a ser un todo regular, cada una de cuyas líneas convergía en el centro.” Citado en Payne, 46.

<sup>368</sup> Tatarkiewicz, 188.

<sup>369</sup> Tatarkiewicz, 165

<sup>370</sup> Hauser, 524.



Poussin. “El lema de *imitar la antigüedad* apareció ya en el siglo XV y a finales del siglo XVII había sustituido casi totalmente la idea de *imitar la naturaleza*. Convirtió en académica la teoría clásica del arte”.<sup>371</sup> Todavía habrá que esperar al neoclasicismo de finales del XVIII para encontrar otro estilo tan típicamente academicista como el alumbrado bajo la dirección de Le Brun, pero para entonces tanto la academia mercantilista como las instituciones que la tutelaron ya habían pasado por una profunda crisis, afrontando una notable transformación de su entorno y, por tanto, en mayor o menor medida, de su propia naturaleza.

En cualquier caso, y antes de que dicha crisis llegara a cuajar en el seno de la academia, las necesidades productivas y organizativas de ésta que ya hemos señalado marcaron de manera decisiva tanto el *estilo* como el *modelo de enseñanza* adoptado y sus bases teóricas, y serían en última instancia la razón de ser de muchas de las iniciativas (becas, salones, premios, etc) que examinaremos en sucesivos epígrafes.

En lo que se refiere al *estilo*, la exigencia de subordinar a artistas y artesanos a una élite para plasmar de la manera más fidedigna posible sus exigencias, encontró en el racionalismo normativo más estricto la mejor solución para resolver cualquier posible discrepancia entre la orden (o idea) y su ejecución: la *manera magnífica* que reclama Poussin, el que se daría en llamar *Grand Goût*, se plantea altas metas, pues su misión es engrandecer la figura del rey ante la posteridad, pero revela un pragmatismo irreductible en los procedimientos que usa para intentar alcanzarlas. La corte trabajaba a una escala mucho mayor que los talleres privados de Rafael o Rubens a los que ya aludíamos, y por tanto la supervisión directa del maestro se hacía muchas veces imposible. De ahí la necesidad de esa normativa clara, racional e incluso “universal” de que hablábamos, pues ésta permitía trabajar mediante fórmulas predeterminadas e intercambiables que al eliminar lo singular de la ecuación facilitaban la obtención de resultados más predecibles y un mayor automatismo en todas las fases del proceso productivo;<sup>372</sup> y de ahí que en un principio la academia dé más peso al dibujo que al color, siendo aquél más apto para su práctica sistematizada, sobre todo en el momento en que se trata sobre los principios del contorno cerrado y se puede recurrir al apoyo de la geometría o la perspectiva en su elaboración. El color, más irreductible a la razón, más sentimental o evocador, quedará en segundo plano mientras Le Brun esté al frente de la vasta empresa artística.<sup>373</sup> Incluso el español Pacheco reconoce en su “Arte de la Pintura” que el colorido es el elemento “subjetivo” del arte.<sup>374</sup> Que la preocupación por unos cánones estéticos ya resultaba patente en el arte clásico es un hecho, y sin duda que este factor debe sumarse al de las influencias italianizantes y al de

---

<sup>371</sup> Tatarkiewicz, 308.

<sup>372</sup> “...las obras de pintura y de escultura tienen igualmente un carácter de arte industrial. (...) El trabajo mecanizado y como de fábrica de la manufactura lleva a una estandarización de la producción tanto en las artes aplicadas como en las puras. La técnica de la nueva producción de mercancías hace posible el descubrimiento de valores de belleza en la masa, y subestima el valor de la unicidad, de la forma individual incambiable (...) el carácter impersonal del estilo Luis XIV no depende sólo de las premisas técnicas de la manufactura, sino que también influyen otros motivos. La manufactura es, por otro lado, más antigua que la mentalidad mecanicista del siglo XVII y la voluntad artística impersonal que a aquélla correspondía.” Hauser, 522 y 523. La cursiva es nuestra.

<sup>373</sup> “La amplitud del trazo del pincel, su carácter untuoso y la capacidad de barrer su propia trayectoria propiciaban su indefinición emancipatoria frente a la soberbia normativa del lápiz. La posibilidad de la pintura de diluir sus propios límites, de yuxtaponerse en capas sucesivas, que como nubes de un cielo cambiante permitían a ésta desdibujarse y desdoblarse en múltiples representaciones, le han permitido también, y como consecuencia de ello, su distanciamiento de la verdad que el dibujo asumía”. Gómez Molina, 40. La cursiva es nuestra.

<sup>374</sup> Pacheco, 394 y ss.

su prestigio histórico para explicar su adopción por los académicos franceses. Pero éstos antepusieron claramente su faceta “reglamentaria” a cualquier concesión al naturalismo, convirtiendo sus modelos en doctrina y cayendo muchas veces en ese “acartonamiento” de que tanto se ha hablado para criticar el academicismo más tópico:

“Ninguna época, esto es bien sabido, tuvo una fe tan incondicional en las reglas claras y matemáticamente comprobadas y en los argumentos completamente accesibles a la razón como la Edad de Oro del Absolutismo, la época de Corneille (“Ma Passion pour vous... a... la raison pour guide”), Spinoza (“more geometrico”), de Boileau (Aimez donc la raison (...))” Debe ser citado al menos un pasaje para demostrar la expresión de esta fe en la teoría del arte. Fréart de Chambray, en su *Idée de la Perfection de la Peinture* (1662), llama Sçavants (es decir, expertos de arte) reales sólo a esos que “examinent et jugent les choses à la maniere des Géomètres”<sup>375</sup>.

Desde luego que no se trata de transcribir sin más los preceptos cartesianos al terreno de las artes plásticas, y Peyre prefiere hablar de “intelectualidad” antes que del más cerrado “racionalismo” para definir el perfil del clasicismo en general,<sup>376</sup> pero la necesidad de un sistema de cierta precisión encorseta la práctica a niveles mayores que los dados en el Renacimiento o en el Barroco del resto del continente. Así, y como ejemplo, el propio Le Brun imparte en 1668 su “*Método para aprender a dibujar las pasiones*”, verdadero manual de instrucciones con el que intenta sistematizar el compendio de las expresiones más características de la fisionomía humana mediante normas racionales basadas en estructuras geométricas, en la línea mecanicista postulada por Descartes en su “*Les Passions de l’Ame*”, de 1649.<sup>377</sup> La edición impresa de 1698, con grabados basados en los dibujos del propio Le Brun, mantendría su vigencia como modelo en el ámbito académico durante cerca de doscientos años.<sup>378</sup> Esta pervivencia de la obra de Le Brun nos demuestra que la academia se había visto imbuida hasta tal punto de este conjunto de esquemas predeterminados y de su presunta “universalidad”, que los seguiría manteniendo incluso ante cambios profundos en el gusto o el carácter de su clientela, y éste sería con el tiempo uno de los motivos de los recurrentes desencuentros entre los académicos y sus contemporáneos.

De hecho, uno de los lugares comunes preferidos de los detractores del academicismo es el de señalar la ausencia de grandes figuras artísticas en el periodo de máximo esplendor de la academia de Luis XIV como prueba de lo pernicioso de sus principios. En efecto, si las letras francesas vivieron su Edad de Oro, y si en el ámbito artesano y decorativo los resultados fueron excelentes, no se puede decir lo mismo de lo conseguido en pintura y escultura, donde la extensión de un cierto grado de corrección no hizo en cambio despuntar a ningún autor de gran envergadura, y aunque damos con alguna notable excepción, tal es el caso de Girardon en escultura, no logra eclipsar los logros alcanzados en otras latitudes: “de la práctica de Poussin han querido deducir sus sucesores reglas que la Academia de Bellas Artes comentará largamente. No han captado de ese

---

<sup>375</sup> La cita de Chambray, en castellano, afirma que sólo son expertos en arte quienes “examinan y juzgan las cosas al estilo de los géometras”. Pevsner, 74

<sup>376</sup> Peyre, 78 y ss.

<sup>377</sup> Carrillo, 72

<sup>378</sup> Goldstein, 52 y ss. Es cierto que por muy cerrada que fuera la estructura académica, ésta experimenta una evolución, pero siempre tímida y sin abandonar la tutela del modelo original: a mediados del XVIII se establece el “Prix d’expression” que intenta complementar el tratado de Le Brun con el estudio de las expresiones del natural, pero como bien señala Goldstein, el análisis de los dibujos resultantes demuestra que los alumnos realizaban éstos con un ojo puesto en las láminas del antiguo director de la academia, y que esta actitud se mantendría durante todo el periodo de predominio académico, entrando de lleno en el siglo XIX.

clasicismo más que la envoltura exterior, pero no la poesía, la fuerza y el calor. Como ocurre siempre, esos preceptos, recetas y convenciones fueron más funestos en el dominio de las bellas artes que en la literatura; el academicismo pictórico sometido a Colbert y a Le Brun causó más destrozos que la academia fundada por Richelieu y gobernada en su tiempo por los Chapelain y los Charpentier”.<sup>379</sup>

Achacar tal circunstancia al encorsetamiento al que se veía sometido el artista por el rigor académico es tan tentador como discutible: Teyssèdère, Peyre y Francastel demuestran sobradamente que el llamado “Estilo Luis XIV” es anterior a la consolidación de su reinado y a la implantación de la hegemonía académica; en este sentido, es más lógico aceptar que la institución actuó como amplificadora de los gustos y tendencias de sus fundadores y directivos, y fue más continuadora que creadora de una estética determinada.<sup>380</sup> Por tanto, aun sin descartar esa más que probable relación causa efecto entre el programa académico y los resultados prácticos, conviene remarcar también que las mejores escuelas de pintura de Europa se hallaban en Italia, Holanda o España, no en Francia, y que esto ya era así antes de la fundación de la academia francesa; recordemos que Francisco I y Enrique IV dieron empleo a una nutrida colonia de artistas extranjeros, y sin menospreciar en absoluto a pintores preacadémicos como el propio y “modélico” Poussin, lo cierto es que por más que el chauvinismo de alguno de sus compatriotas afirme lo contrario,<sup>381</sup> su figura no despunta al nivel de la de sus colegas de otros países (si bien su importancia histórica es notable por la influencia ejercida sobre los clasicistas). Es más, el mismo Poussin prefirió autoexiliarse y desarrollar la mayor parte de su carrera en Roma, al no sentirse arropado por el ambiente artístico de su país ni hallar en él la inspiración que necesitaba.<sup>382</sup> Que desde su prematuro exilio italiano fuera uno de los modelos del posterior clasicismo de corte academicista debe ser visto como un dato altamente significativo, más que como una paradoja: en su figura se daba la síntesis que satisfacía las prioridades estéticas e institucionales de Versalles, es decir, la adhesión al clasicismo renacentista italiano, un estilo foráneo, pero expresada y tamizada a través de los pinceles de un compatriota. De él se ha destacado que no es un teórico al nivel de los tratadistas italianos, y que su formación intelectual no es tan vasta ni puede estar fuertemente condicionada por un legado clásico que conoce sólo a través de un puñado de restos arqueológicos. Pero las observaciones que expresa en su correspondencia no desentonarían para nada en el ideario de Le Brun: “Juzgar bien es muy difícil si en este arte no se tiene reunidas juntamente gran teoría y práctica; de ningún modo deben juzgar nuestros apetitos solos, *sino también la razón*”; “*Mi natural me fuerza a buscar y amar las cosas bien*

---

<sup>379</sup> Peyre, 187.

<sup>380</sup> Teyssèdère, 18. Peyre demuestra que tanto por sus fechas de nacimiento como por el periodo en el que formaron su estilo, la mayoría de los autores consagrados en París y Versalles se limitaron a trasladar a ambos núcleos de producción usos estilísticos adquiridos en la época de Luis XIII pero que sólo ahora hallaban acomodo a escala general entre las élites. Peyre, 176, nota 3. Por último, Francastel también asigna el origen del estilo academicista a dos autores que ya triunfan antes de la fundación del centro, Vouet, Primer Pintor del Rey en 1627 y creador de la “pompa” cortesana, y Champaigne, al que los académicos deberán su severidad formal. Tampoco podemos olvidar las provincias, en algunas de las cuales surgen centros artísticos de notable influencia: “De aquellos medios provincianos surgirían una cantidad de jóvenes talentos (...) que acudirían a París para completar su formación. Son los que, más tarde, después de 1660, formarían el equipo de Versalles” Francastel, 123, 124 para Vouet y Champaigne.

<sup>381</sup> Así, Francastel considera que con él la pintura entra en la modernidad y que su intelectualismo abre el camino a un arte que implica el análisis de la percepción. Extremos ambos ciertamente exagerados, sobre todo si consideramos los antecedentes de los tratadistas italianos. Francastel, 137 y ss.

<sup>382</sup> Wittkower, 56.

*ordenadas y que huyen de la confusión, que es tan contraria y enemiga mía como la luz lo es de las oscuras tinieblas.*”<sup>383</sup>

No es pues por capricho que Colbert le escogiera como primer director de la *Académie de France* en Roma, pero el pintor fallece antes de 1664, año en el que es finalmente fundada esta rama de la academia central. Y tenemos que destacar que precisamente esta “embajada” de la academia francesa en suelo italiano tenía como principal objetivo el estudio de las más selectas obras artísticas del Renacimiento y la Antigüedad romana *para que sus alumnos pudieran proceder a la producción de copias que enviar a la corte y que pudieran ser estudiadas por las sucesivas promociones.*<sup>384</sup> En suma, se pretendía importar del sur aquello que Poussin había ido a buscar al no encontrarlo en su propio país. Puede que los métodos de Le Brun no fueran los más acertados para promover un cierto grado de excelencia en las artes, pero también es cierto que el panorama artístico de la Francia del XVII distaba de ser el de la Italia del Renacimiento, y a juzgar por hechos como éste parte del propio cuerpo académico era vagamente consciente de ello. Los que certifican que el Siglo de Oro de la pintura francesa no se produce hasta el siglo XIX y que es fruto del trabajo de pintores en su mayoría ajenos a la academia, suelen olvidar que tampoco antes del XVII dio este país una escuela notable en este arte: el paso lo marcaba Italia.

En lo que se refiere a la *enseñanza*, también aquí la separación entre teoría y práctica y la obsesión normativa dejaron una impronta acusada. La academia francesa tuvo como principal preocupación la formación teórica antes que el trabajo de taller, y *le resultaba más importante la redacción y establecimiento de una doctrina artística que la formación práctica de quienes debían materializarla.* Veremos cómo para la elaboración de la doctrina serán organizados conferencias, debates y compilaciones impresas, cumpliendo, en especial las primeras, el mismo papel de autoridad a que ya aludíamos al referirnos a la subordinación de la práctica a la teoría, de la obra al *disegno*. A tal punto llega esta primacía de lo teórico que la propia academia reconoce que no es su objetivo ocuparse de todo el proceso formativo del pintor o el escultor:

“Éstos no pintaban ni esculpían ni modelaban figuras o relieves durante sus horas de trabajo en la academia. Todo esto debían aprenderlo en su estudio o, se puede decir con toda certeza, en el taller de su maestro, bajo cuya dirección trabajaban y con el que todavía vivían, *de una forma casi idéntica a la del periodo medieval.* Las reglas de 1663 permitían a cada académico enseñar a seis discípulos. *No se admitía a nadie como estudiante de la academia a menos que obtuviera un certificado de su maestro.*”<sup>385</sup>

“La teoría prevalece sobre la práctica. Importa a las academias mantener la *doctrina*; nada tienen que hacer en los talleres, a los que corresponde el manejo del pincel, del buril y del cincel. La formación que proporcionan es intelectual mejor que profesional, colectiva mejor que individual”.<sup>386</sup>

---

<sup>383</sup> Citado en Peyre, 181 y 183. La cursiva es nuestra. Sobre su arte, afirma que debe servir a la “delectación”, que sus obras “...han tenido la suerte de que las encuentren claras aquellos que saben apreciar como se debe” y que su grandeza se basa en no haber “descuidado nada.” Op. Cit, 185 y 186.

<sup>384</sup> “Colbert y sus consejeros no consideraban la diferencia entre el original y la copia, ni tampoco el irremplazable valor del ambiente italiano, y esta actitud, aparentemente no artística, no se limitaba sólo al político. Lebrun la compartía, probablemente en gran parte” Pevsner, 77.

<sup>385</sup> Pevsner, 73. La cursiva es nuestra. Incluso el primer modelo consolidado de academia seguía siendo deudor de algunos elementos del modelo gremial.

<sup>386</sup> Teyssédre, 72-74.

Efectivamente, en los planes de estudios de la academia la enseñanza se veía limitada a dos horas diarias de “école publique” y el modelo se instalaba sólo dos veces por semana, un programa de actividades que se mantuvo sin cambios significativos hasta la época de la Revolución, y que dista mucho de la imagen que se pudiera tener de un centro volcado en la formación intensiva de sus alumnos.<sup>387</sup>

Bajo estas premisas, resulta evidente que la síntesis entre teoría y práctica que había constituido parte del núcleo teórico de los primeros tratadistas renacentistas quedaba aquí dislocada en favor de la primera. Para el académico francés la consolidación del arte como actividad liberal se hacía no mediante la reivindicación de sus facetas operativas hasta integrarlas en las intelectuales formando un todo, sino dejando a aquéllas relegadas a un segundo plano incluso en el ámbito de la enseñanza, y esta mentalidad generará un modelo docente que no se verá superado de manera definitiva hasta avanzado el siglo XIX. Hay, pese a todo, concesiones (tal vez inconscientes) a los métodos que en su día propusiera Leonardo en sus teorías: se reconoce la conveniencia de que el alumnado pase por una aproximación gradual al estudio de la figura, comenzando por la copia de dibujos de sus profesores, para pasar luego a los modelos en yeso y a las esculturas clásicas, antes de llegar al trabajo directo con modelo del natural. El curso de la academia se subdividía a su vez en un curso inferior, cuyos alumnos se dedicaban a la copia de copias, y otro superior, centrado ya en el modelo vivo. Y ya en 1648 se imparten las asignaturas de perspectiva, geometría y anatomía, esto es, los demás pilares sobre los que se sustentó el discurso renacentista de la liberalidad del arte y de su carácter científico.<sup>388</sup> Pero incluso aquí el academicismo francés sigue por derroteros muy diferentes a los concebidos por sus ilustres antecesores y malogra cualquier oportunidad de llevar a la práctica en el ámbito educativo las teorías de aquéllos tal como fueron concebidas. La exigencia de una normativa clara y precisa para la práctica artística dio como fruto una mentalidad más preocupada por cada una de las partes constitutivas de un todo que por la unidad de éste, manifestando cierta incapacidad para entender de manera orgánica tanto la obra de arte como el mismo modelo. Es probablemente en el ámbito de la anatomía donde más patentes se hacen las limitaciones metodológicas. Sobre las disecciones y el estudio del modelo anatómico mediante láminas o vaciados que simulan las primeras, se señala acertadamente “Hay algo de comparable entre la búsqueda de conocimiento en un cuerpo muerto para entender el movimiento de sus funciones, con el análisis de Lessing entre la acción “progresiva” de la poesía y la “permanente” de la pintura; porque si es imposible referir como iguales o comparar el tiempo y el espacio al ser dos conceptos, también lo es el hecho de rehacer desde los despojos, lo que había sido cuando un hombre como invención”<sup>389</sup> Difícilmente puede obtenerse un conocimiento cabal de la acción muscular a partir de un dibujo o un

---

<sup>387</sup> Pevsner, 82.

<sup>388</sup> Pevsner, 73. V. tb. Nota 29. Para el autor no queda claro si las fases intermedias de la preparación eran responsabilidad del curso inferior o del superior. En cualquier caso y por lo demás, la metodología seguida aparece bien documentada.

<sup>389</sup> Valerià Cortés, 50. En esa línea sigue el autor, haciendo extensiva su crítica también a los intentos posteriores de insistir en la metodología academicista: “Cuán injusto pues será el resultado de imaginar reacciones, que son sectoriales aunque plurimusculares, desde la necropsia, y la manipulación de unas fibras musculares si se quiere aparentar realidad, ya que con el cuerpo sólo hay una relación objectual; como estética es la que hay entre la poesía y la pintura, o descriptiva aunque en distintos medios. La distinción en esencia del efecto mencionado, está al ser la disección una escalonada y progresiva relación de particularidades, que individualiza unidades carentes de función; mientras que la representación icónica fija un momento de la acción, seleccionándolo para que sea fecundo de relaciones, expresando incluso los momentos anterior y posterior [teoría del “momento pregnante”, V. Lessing, 1990]. En tanto se entiendan las acciones escalonadas como tales, poco –no digo ningún– servicio directo pueden ofrecer para objetivar con verosimilitud la figuración”.

modelo en yeso que nos presenta cada elemento estático, en estado inerte y desvinculado del armazón óseo sobre el que acciona (viendo alterada en este proceso activo su propia morfología de una manera que sólo puede apreciarse en vivo). “Habiendo llegado a mediados del siglo XVIII se constata que los principios de la propuesta anatómica han sido unívocos, y que desde ellos se ha generado, cuando no degenerado, toda una retahíla de planteamientos que se explican sólo discursivamente, *con la intención latente de alejarse de la mecánica y la manualidad del taller*”.<sup>390</sup>

Y ya en el siglo XIX, con la academia histórica fuertemente contestada, el ilustrador y pintor Richter presentaba un ejemplo que rayaba en la comicidad:

“Puesto que un pintor de paisajes debe también estudiar los animales, [el profesor] me dio unos maravillosos dibujos de tamaño natural, de los huesos de un caballo, ejecutados con tiza, y me pidió que los copiara en casa. Esto me llevó mucho tiempo y esfuerzo, y *el único inconveniente era que nunca supe a dónde pertenecían los huesos porque nunca llegué a tener un esqueleto completo*”.<sup>391</sup>

Tendremos ocasión de ver más ejemplos al referirnos al neoclasicismo y a los primeros choques entre la academia y el movimiento romántico. Sirva esta primera descripción de la metodología académica para reforzarnos en nuestra opinión de que la institución creada por Colbert y Le Brun (y de hecho casi todas las que surgirán por Europa a su imagen y semejanza) impuso un modelo educativo mucho más cercano a las tesis de los manieristas que a las de Alberti o Leonardo, y en el que sus bases ideológicas hicieron prevalecer la teoría sobre la práctica y la aplicación de fórmulas mecánicas (cuando no apriorísticas) sobre el estudio empírico y riguroso del natural. Del mismo modo que pudimos comprobar que en las primeras academias surgidas en Italia la enseñanza práctica bien no llegó a darse, bien quedó relegada a un segundo plano, puede decirse que aunque su importancia se vio acrecentada en el modelo francés por las necesidades de producción a gran escala que éste requería, *siguió viéndose a remolque de las cuestiones protocolarias y de la actividad teórica meramente especulativa*.<sup>392</sup>

A modo de recapitulación, lo que este análisis debería dejar claro es que el nuevo orden creado en el mundo del arte y todavía circunscrito a un país no supuso para los artistas ni mucho menos su independencia, sino más bien todo lo contrario. Romper con las ataduras gremiales no implicaba más que adoptar las de la monarquía, es decir, abandonar el modelo corporativo dominante durante la Baja Edad Media para quedar al amparo de otro nuevo, auspiciado por la monarquía absolutista, más fuerte y aún más autoritario, y que iba a imponerse en todos los ámbitos de su actividad, desde la organización hasta los

---

<sup>390</sup> Valeriá Cortés, 396. La cursiva es nuestra.

<sup>391</sup> Citado en Pevsner, 139. La cursiva es nuestra.

<sup>392</sup> Sirva como muestra de esta afirmación el resumen de la minuta de los académicos del año 1785 que hace Pevsner, y que según él sigue en la línea de las que podían darse en la época de Le Brun: “recepción del Año Nuevo (...) lectura de las cartas de felicitación de Año Nuevo recibidas, lecturas de una conferencia que dio tiempo antes el entonces director Antoine Coytel, contrato de un director de perspectiva y su adjunto, elección de un *adjoint au professeur*, exposición de informes, lectura de una carta de despedida de un miembro que se había marchado al extranjero, distribución de medallas, certificado sobre la necesidad de trasladar a un nuevo lienzo la pintura de *San Juan*, de Rafael, presentación de un grabado para ser registrado y concedido el privilegio académico de ser publicado, discusión sobre un cambio propuesto para alterar el montaje de la clase del natural, admisión de nuevos *agrées*, examen de los trabajos presentados para el Grand Prix, distribución de premios, fijación de fecha para un réquiem, voto de gracias al conde Caylus (...) acuerdo sobre el tema de la pintura que debe ejecutar un candidato.” La comparación del contenido de este programa de actividades con el que aparece consignado en los estatutos de la Academia de Florencia fundada por Vasari (V. epígrafe 2.2.5) se hace inevitable ante la semejanza de base que se demuestra. V. Pevsner, 82.

temas, el estilo o la formulación del marco teórico: en cuanto la academia quedó bajo la financiación directa del estado, renunció al pilar básico de su programa fundacional de 1648, el de la “asociación libre de miembros de derechos iguales”. Y aunque es cierto que las academias estuvieron en buena medida controladas por los artistas afines a ellas, también lo es que eso no impidió en absoluto la injerencia en mayor o menor medida de toda una pléyade de intermediarios y gestores ajenos al ejercicio de la profesión, desde la burocracia de la corte francesa hasta los consiliarios de la academia española de San Fernando.<sup>393</sup> Que los artistas ya se hallaban antes sometidos a una autoridad superior es un hecho. Pero a partir de ahora esa autoridad no actuará desde la propia esfera de la práctica artística, sino que lo hará también, y sobre todo, desde instituciones externas a ella (en principio el estado absolutista) y que asumirán también un fuerte protagonismo en la gestión de la enseñanza y difusión de las artes y del gusto estético. El proceso se repetirá varias centurias más tarde con la irrupción en escena del movimiento romántico y de sus corolarios vanguardistas: en nombre de una presunta emancipación del artista veremos cómo lo único que se produce es un cambio de patrón, pero esta vez hablaremos de uno bastante más impersonal y por lo tanto más difícil de identificar que los monarcas del Antiguo Régimen.

Ya hemos explicado que si la institución académica pudo triunfar en Francia se debió sin duda al especial hincapié que se hizo en las ventajas económicas y de prestigio que de su establecimiento derivaban para el estado, que a su vez recompensaría sobradamente a los artistas a su servicio. Las mismas consideraciones económico-sociales que se encontraban en el fondo de las reivindicaciones renacentistas constituían ahora el fundamento de la academia, pero ésta las había realizado a un nivel que tanto en lo cuantitativo como en lo cualitativo se alejaba considerablemente de lo planteado por sus precursores. Toca ahora examinar cómo afectaría esta situación a los artistas y, sobre todo, cómo modificaría su relación con el resto de la sociedad.

---

<sup>393</sup> C. Bédat, 1989.

### 2.3.2: El nuevo entorno de los artistas.

#### 2.3.2.1: Las ventajas del cargo académico: por qué la academia francesa conquistó Europa.

“La existencia espiritual del artista siempre y en todas partes está en peligro; ni un orden social autoritario ni un orden liberal están para él en absoluto exentos de riesgos; uno le asegura menos libertad; el otro, menos seguridad. Hay artistas que únicamente se sienten seguros en libertad, pero los hay que sólo pueden respirar libremente en seguridad. Del ideal de unir libertad y seguridad estaba en todo caso el siglo XVII muy lejos.”<sup>394</sup>

La cita de Hauser describe a grandes rasgos el contraste que se daba en la época de la academia de Luis XIV entre los modelos que se iban abriendo camino en Europa en lo referente al ámbito del arte, conforme la situación social y económica seguía transformándose y distanciándose del periodo anterior. En muchas zonas del continente los gremios seguían funcionando, aunque cada vez más debilitados, cuando no rebajados a un papel meramente testimonial, y en su lugar aparecían, de un lado, modelos académicos más o menos acabados (según hablemos de Francia o Italia respectivamente) y de otro, un modelo de mercado desregularizado que preludiaba claramente al actual y que sería más propio de países como Holanda o, en menor medida, Alemania.

Aunque el modelo francés apenas cuajó fuera de sus fronteras durante el siglo XVII, se acabará imponiendo de manera clara a sus alternativas en la centuria siguiente. Las ventajas que el estado obtenía de una academia bajo su directo control ya se han aclarado debidamente, y fueron el puntal principal sobre el que el modelo sustentaría su éxito. Pero la imposición paulatina de dicho modelo *no se hizo sin concesiones ni sin atender en absoluto a las demandas que los artistas llevaban realizando desde el Renacimiento*: si el estado absolutista iba a constreñir la actividad del artista hasta los extremos que ya hemos visto, queda por demostrar lo que había ganado éste con el nuevo modelo, y se puede decir que, efectivamente, a cambio de su libertad había obtenido una seguridad mayor incluso que la que la institución gremial podía brindarle.

Los alumnos de la academia francesa comenzaban a percibir los beneficios de su tutela ya desde sus primeros pasos en ella, antes de haber sido promovidos a un rango profesional. Pese a que en un principio se había planteado la gratuidad de la enseñanza, la necesidad de redondear los ingresos y la inercia de los usos de los primeros y difíciles años de la institución impusieron el cobro de una cuota de cinco *sous* semanales a los aprendices, pero las ventajas compensaban sobradamente el desembolso. Para empezar, el mero hecho de ingresar en los cursos suponía la exención del servicio militar, y ésta era seguramente una de las cuestiones mejor valoradas por los estudiantes (sobre todo teniendo en cuenta el convulso entorno bélico de la época y el papel que Francia desempeñó en él). Estas ventajas se hacían extensivas al ámbito formativo propiamente dicho, y lo hacían en una doble vertiente: en la material, los recursos movilizados por la academia a nivel de instalaciones, publicaciones y profesorado quedaban fuera del alcance de cualquier otra escuela o taller del periodo. Pero igual o mayor relevancia tenían las ventajas adquiridas en la vertiente legal: Le Brun había conseguido del monarca la prohibición del estudio del natural fuera del ámbito de la academia, con lo que uno de los pilares de la práctica de taller que más se había extendido desde el Renacimiento era acaparado por los afines a la

---

<sup>394</sup> Hauser, 552.



institución y quedaba bajo una regulación aún más estricta que la vigente hasta entonces.<sup>395</sup> Este monopolio del dibujo de desnudo sólo se rompía en beneficio, precisamente, de los profesionales académicos: como sabemos, la mayor parte del trabajo práctico se desarrollaba fuera de la academia y en los talleres de sus profesores; y precisamente por ello quedaban éstos exentos de acatar la prohibición que se aplicaba a todos los demás artistas o aprendices del reino, pudiendo así contratar modelos y trabajar el desnudo del natural en sus propios talleres o domicilios. Es fácil entender que dicho monopolio supuso un doble golpe para los gremios, primero al vetarles esa faceta de la enseñanza, y segundo al promover un mayor flujo de alumnos a la institución rival, ya dominante. No sólo eso: el que las ordenanzas reales exigieran la presentación de un certificado firmado por un académico para entrar a formar parte de la institución añadía, al monopolio de aspectos capitales de la enseñanza, la potestad para seleccionar o cribar a los aspirantes a la academia sin que mediara una autoridad externa, más que como garante del cumplimiento de las leyes.<sup>396</sup> En la práctica, una disposición semejante impermeabilizaba a la institución ante cualquier posible injerencia no deseada y le permitía garantizar una regulación de los flujos de personal a la medida de sus intereses, haciendo obligadas las buenas relaciones con sus miembros para cualquiera que aspirara a ser alguien en el panorama artístico del momento.

Una vez asentada y fortalecida, la academia comienza a diversificar el espectro de sus actividades y a extender su ámbito de influencia: a partir de 1667 y 1669 corre con los gastos de la organización de exposiciones de los dibujos de los mejores alumnos y de los propios académicos, difundiendo así su obra entre el público especializado. Y a partir de 1689 se instauran las primeras becas para permitir que los alumnos más prometedores pero sin recursos puedan seguir sus estudios (se compensaba así la particularidad de la enseñanza gremial, en la que el maestro corría con la manutención de sus aprendices y garantizaba su subsistencia). De Italia toma la academia mercantilista la idea de conceder premios a sus discípulos más aventajados, al principio bastante modestos (una simple reducción o supresión de las cuotas), pero posteriormente de mayor cuantía, hasta llegar a su máxima expresión en el *Grand Prix de Roma*, es decir, una beca de cuatro años para vivir en la *Académie de France* abierta en dicha ciudad, estudiando uno de los modelos básicos del academicismo, el arte clásico, en su misma fuente, y poniendo al alcance de los galardonados un privilegio que de otro modo hubiera quedado por encima de sus posibilidades económicas.<sup>397</sup>

El gobierno absolutista estaba exhibiendo una capacidad mucho mayor que el modelo previo a la hora de respaldar a sus protegidos con todo un complejo entramado que

---

<sup>395</sup> Como prueba de lo cual en 1662 y 1677 se celebran juicios en los que varios estudiantes son apercibidos y multados por vulnerar la norma. Pevsner, 76. Teyssèdre da abundantes ejemplos del severísimo control al que era sometida toda actividad pública, incluida la intelectual y artística; los años de lucha contra La Fronda habían acentuado el carácter policial de la monarquía absoluta, y la dureza de los castigos impuestos a cualquier disidente eran el mejor aval para la autoridad de las instituciones que representaban la voluntad del rey. La policía persigue tanto el trabajo “discontinuo” de los artesanos como sus reuniones clandestinas (Teyssèdre, 13), en 1662 el abogado C. Petit es condenado a muerte por escribir versos difamatorios contra el trono y la Iglesia, y en 1672 Simon Jaillot, tallista de crucifijos, se niega a pagar la cuota correspondiente para el mausoleo de Séguier, protector de la Academia, lo que le llevará a un enfrentamiento con Le Brun que acabará con el encierro del rebelde en La Bastilla pocos años más tarde (Op. Cit, 28). Semejante atmósfera hubiera resultado inconcebible en la Italia de los Da Vinci o Miguel Ángel, al menos hasta la Contrarreforma.

<sup>396</sup> Pevsner, 76. V. tb. Goldstein.

<sup>397</sup> Pevsner, 77. Volveremos sobre estas prácticas con más detalle en el epígrafe 2.4.1.

se extendía igualmente sobre el marco legal que sobre el económico o el institucional, y que se revelaba perfectamente capacitado para proyectarse fuera de las fronteras del estado. El carácter localista de los gremios, circunscrito a una ciudad o comarca, podía mantenerse en el entorno de los feudos medievales o de las ciudades estado italianas, pero se estaba viendo totalmente desbordado por nuevas estructuras de poder que abarcaban márgenes territoriales mucho más amplios y podían por tanto poner a su servicio fuerzas productivas y burocráticas de una escala mucho mayor. Porque además, a la *extensión* territorial de su poder se unía también la *concentración* de casi todo el espectro productivo bajo ese mismo poder: el gremio de Amberes tenía a su disposición los recursos de una ciudad y en un ámbito profesional determinado, pero la corte francesa gobernaba sobre todo un país y en todas las ramas de su actividad. Aunque los gremios hubieran modificado sus postulados ideológicos para mimetizar total o parcialmente los académicos, carecían de los medios necesarios para sustentar un armazón equivalente al surgido bajo Colbert. Vimos ya ejemplos análogos en las dificultades de las primeras academias italianas (todavía dependientes de autoridades locales), y otro más directo en el intento de los gremios franceses de anular a sus rivales académicos por emulación: si en primera instancia pudieron poner en juego más recursos, quedaron aún así muy lejos de los que gestionaría la academia en apenas unas décadas una vez comenzó a recibir una financiación directa de la corona; en ese preciso momento, imposibilitados para igualar la apuesta, vieron frustrada su tentativa de manera definitiva.

Tampoco se olvida el frente del prestigio social. Ya hemos visto que desde el Renacimiento y especialmente en los ámbitos cortesano y papal, había sido frecuente la figura del artista adinerado y opulento y que a los artífices más destacados se les elevaba al rango nobiliario o se les dispensaban honores absolutamente impensables en el periodo medieval. Pero la diferencia que marca la academia mercantilista es que tales honores, aún en una versión más moderada, se hacen al fin extensibles al conjunto de la profesión o, por ser más precisos, a la parte de ésta que queda encuadrada bajo la tutela institucional, *con independencia del talento o los logros del autor* (si bien naturalmente se da por sentado un nivel mínimo de conocimientos y pericia que sirven como aval para formar parte del cuerpo académico). Lo que antes dependía del capricho o la generosidad del mecenas de turno, ahora quedaba consignado por ley y bajo la garantía del estado, pasando de la excepcionalidad a la norma.<sup>398</sup> Al frente de la academia se sitúa a un Protector, Colbert, y tras él un Viceprotector, generalmente algún aristócrata importante, pero ya el cargo de Director recaía sobre un artista, y tanto éste como sus subalternos directos quedaban elevados al escalafón de las profesiones liberales y al rango caballeresco, superando en relevancia al anterior título de *valet de chambre*, que si bien les situaba por encima del artesanado, no les equiparaba aún al personal administrativo, eclesiástico o militar de la realeza.<sup>399</sup>

Pero ¿cómo repercutía todo esto en la situación cotidiana y material del artista, en su “día a día”? Si en el epígrafe 2.2.2 habíamos establecido una comparativa entre las trayectorias de Durero y Rafael, se puede seguir un ejemplo análogo en lo referido a los dos modelos de mercado que habían sobrevivido a la decadencia de los gremios: el

---

<sup>398</sup> Tendremos ocasión de comprobar que esto no fue siempre así. Las crisis económicas, los enredos burocráticos o los problemas políticos en los que todo estado se ve más o menos comprometido a lo largo de su existencia dejaron varias veces sus garantías en papel mojado o en intenciones de difícil cumplimiento. En el caso de la academia dirigida por Le Brun, no obstante, la mayor parte de los compromisos adquiridos se vieron realizados, otro factor a sumar en la estima de su repercusión como modelo.

<sup>399</sup> Carrillo, 85 y Nota 31.

“liberal” propio de la sociedad burguesa de Holanda y que ya hemos examinado parcialmente,<sup>400</sup> y el académico enraizado en los países de tradición cortesana y muy especialmente en Francia. En el caso holandés, la prosperidad de su comercio y su consolidación como potencia colonial y marítima trajeron consigo un incremento de la demanda de obras de arte, y dicho incremento provocó a su vez otro en el número de artistas a tal punto que hacia 1560 en Amberes estaban registrados más de trescientos maestros entre grabadores y pintores, por sólo 169 panaderos y 78 carniceros.<sup>401</sup> Ya hemos visto que la naturaleza de la clientela difiere considerablemente de la de otros países europeos y que predomina el pequeño encargo sobre la gran obra suntuaria, hasta el extremo de que incluso los campesinos forman parte de la clientela habitual.<sup>402</sup> Pero los problemas que enfrentan los artistas del país hay que buscarlos fundamentalmente en la falta de un marco general que regule o supervise eficazmente el intercambio entre las partes, dando como resultado un desequilibrio entre la oferta y la demanda que se ve agravado por la injerencia de la especulación y de una cohorte de intermediarios que cobran del total por el que se vende la obra, reduciendo el margen del autor. Los gremios intentaron mantener un cierto control sobre la situación durante los siglos XV y XVI, pero ya en el XVII se encuentran demasiado debilitados para hacer valer su autoridad ante un mercado en expansión tan rápida como caótica, y no logran impedir una crisis de superproducción que deja a los artistas, incluso a los de primera línea, ante un panorama altamente problemático. Es cierto que el propio gremio de Amberes funda una academia en 1665, pero no pasa de ser un estudio para el dibujo del natural sin capacidad normativa reglamentada y, lo que es más importante, sin apoyo alguno del estado; su autoridad, por tanto, era prácticamente nula.<sup>403</sup> Hay desde luego obras bien pagadas,<sup>404</sup> pero lo más habitual es que los precios sean o modestos o directamente de miseria. Por un par de florines ya se podía adquirir un cuadro y por sesenta un buen retrato, cuando por un buey había que desembolsar noventa:

“Jan Steen pintó una vez tres retratos por veintisiete florines. Rembrandt percibió por *La Ronda Nocturna*, en la cumbre de su gloria, no más de 1600 florines, y Van Goyen cobró por su vista de La Haya 600 florines, el más alto precio de su vida. Con qué salarios de hambre tenían que contentarse famosos pintores lo demuestra el caso de Isaak van Ostade, que entregó a un marchante trece cuadros por 27 florines en 1641. En comparación con los precios, muchas veces exagerados, que se pagaban por obras de los artistas *que habían visitado Italia y trabajaban a la manera italiana*, los cuadros pintados al estilo

---

<sup>400</sup> V, epígrafe 1.2.3

<sup>401</sup> Hauser, 545

<sup>402</sup> Conviene puntualizar que los campesinos holandeses gozaban de una posición claramente privilegiada en comparación con la que encontramos en el resto del continente, tanto en sus niveles de renta como en relación a la propiedad de las tierras; más del 50% del territorio les pertenecía. Alpers, 213.

<sup>403</sup> Pevsner, 94. Cabe recordar que en las Provincias Unidas holandesas el poder político no se hallaba tan concentrado como en otros países europeos y existía un menor distanciamiento entre éste y el pueblo. No es sólo que las autoridades mostraran un interés limitado por el arte (tampoco les pareció necesario intervenir en los años de bonanza), es que tampoco tenían la capacidad económica u organizativa de las grandes cortes absolutistas.

<sup>404</sup> Vermeer llega a cobrar 300 florines por un cuadro de caballete con una figura, pero en su escasamente documentada biografía no encontramos más casos como éste; sí sabemos en cambio que poco antes de su muerte debió pedir un préstamo de 1000 florines para hacer frente a las deudas que había contraído tras varios tropiezos en su actividad como marchante. Wittkover no descarta que los problemas económicos de Vermeer se debieran más a la mala gestión de sus negocios que a lo reducido de sus ingresos; pero el cuadro general que presentan sus contemporáneos, lo escaso de su obra conservada, su pluriempleo y la falta de datos sobre una presunta vida disipada nos inclinan más a aceptar la versión más extendida que la apuntada por el estudioso citado. Wittkover, 206.

naturalista del país eran siempre baratos. Franz Hals, Van Goyen, Jacob Van Ruysadel, Hobbema, Cuyp, Isaak van Ostade, De Hooch nunca alcanzaron altos precios.”<sup>405</sup>

Los artistas exhibían sus obras en ferias y mercados o las entregaban a buhoneros para su distribución itinerante, e incluso las rifaban en loterías o las subastaban. También era frecuente que se vieran forzados a firmar contratos con los ya entonces preponderantes marchantes de arte en condiciones muchas veces leoninas: el retratista Gaspar Netcher “trabajó mucho tiempo para comerciantes que, explotando su facilidad de producción, le pagaban muy poco por sus cuadros y los vendían por precios elevados”.<sup>406</sup> En la mayoría de los casos el pluriempleo era la única salida que se dejaba a autores que de otra manera hubieran acabado en la pobreza absoluta: Rembrandt o Vermeer probaron fortuna trabajando ellos mismos como marchantes, van Goyen se dedicaba a los negocios inmobiliarios y al comercio con tulipanes, van Der Neer y Jan Steen eran posaderos, Jacob Ruysadel barbero, Hobbema catador de vinos de importación, etc.<sup>407</sup> De hecho, este último acabó abandonando prematuramente la pintura ante la imposibilidad de compatibilizarla con el oficio del que obtenía sus mejores réditos.<sup>408</sup>

Por el contrario, los artistas académicos de la corte francesa, a las ventajas que ya hemos enumerado con anterioridad, unían el cobro de un generoso salario fijo ingresado regularmente, que se veía frecuentemente incrementado por la realización de los numerosos encargos para la corte (lo que en los casos de especial relevancia podía suponer un montante considerablemente superior al salarial, como veremos con más detalle). En 1664 la dotación de la academia era de 4000 libras: cada uno de los cuatro rectores percibía un salario de 300 libras, 100 para cada uno de los doce profesores y 600 para el profesorado de geometría y anatomía en su conjunto.<sup>409</sup> Además, la identidad de patrón y cliente permitía una relación directa con éste que hizo innecesaria la figura del mediador: no hay terceros implicados en el proceso de compraventa que exijan una comisión o porcentaje por su tarea de representación, con la consecuente merma en los ingresos del autor, ni que separen a éste del trato inmediato con el pagador (el aislamiento del artista académico llegará por otras vías, que analizaremos en su momento); comparte con sus colegas la subordinación a la clientela, pero la suya opera sobre bases estables y sus procedimientos no implican un descuento ocasional en la paga. Todo ello es posible por la excepcionalidad que la economía francesa alcanza en ese periodo: bajo la supervisión de Colbert el estado había triplicado sus ingresos en pocos años, y se había monopolizado el mercado artístico de tal modo en las manos del rey que toda obra de importancia en arquitectura (Versalles, el Louvre, Les Tulleries, etc), y la mayoría de las relativas a pintura y escultura, se hacían bajo encargo y supervisión de la corona, es decir, de la academia de ella dependiente y que canalizaba y gestionaba directamente los trabajos. Esto significaba *de facto* una ocupación permanente y a gran escala, planificada según los criterios racionalistas habituales del sistema y exenta de los vaivenes del mercado y la especulación propios de otros modelos. Donde los artistas de otros países sentían la

---

<sup>405</sup> Hauser, 548. La cursiva es nuestra. Por enésima vez, los autores encuadrados en la tradición ilustrada italiana salían mejor parados que sus contrapartidas tanto en la estima de su trabajo como en su retribución.

<sup>406</sup> Wittkower, 30.

<sup>407</sup> Wittkower, 30. A la lista podríamos añadir panaderos (Joost van Craebeeck), tintoreros (Jan van de Cappelle) y hasta propietarios de compañías de transporte fluvial (Philip Konick) La situación entre los artistas alemanes tardomedievales era prácticamente la misma, y tampoco los gremios pudieron atajarla de manera satisfactoria.

<sup>408</sup> Alpers, 170. V. tb. Hauser, 546.

<sup>409</sup> Pevsner, 80. En 1692 Colbert obtendría un incremento del presupuesto, hasta las 6000 libras, lo que amplió el margen para salarios y mantenimiento.

incertidumbre propiciada por un flujo de encargos inconstante en gusto y volumen y no siempre a la altura de la oferta, el artista francés sabía que contaba con un ritmo constante de trabajo, conocía de antemano las preferencias de su cliente y en qué líneas estilísticas debía moverse, y a partir de un cierto periodo, con la incorporación a la producción de las primeras promociones académicas, su formación se había gestionado a la medida del entorno en que se iba a desenvolver. No necesitaba del pluriempleo: podía dedicarse íntegramente al ejercicio de su profesión y, recíprocamente y por ello mismo, su cliente (el estado) podía contar con él en todo momento.

Varios ejemplos nos permiten hacernos una idea tanto del volumen de trabajo que quedaba bajo responsabilidad de los artistas de la corte como de lo que ello suponía para las arcas reales: así, el “Grande Tour”, el gran complejo de jardines, fuentes, esculturas y ornamentos que rodea el palacio de Versalles, concebido por Le Vau, se completa en apenas dos años de esfuerzo intensivo de un ejército de artífices y obreros. Los jardines palaciegos están decorados con cerca de 900 000 floreros, y en su Sala de los Espejos se afanan cien pintores-artesanos dando forma a las ideas de Le Brun que deben decorar los techos de la enorme estancia: comparativamente, una única sala de las residencias reales requiere para su realización de una plantilla equivalente a un tercio del total de maestros censados en toda Amberes en su momento de mayor prosperidad.<sup>410</sup> En la década de los 60, Colbert protesta por el desvío a las obras versallescas de medio millón de escudos destinados inicialmente a El Louvre, y ya en el bienio 1671-1672 el presupuesto total destinado específicamente a los trabajos arquitectónicos y de embellecimiento del palacio real asciende a dos millones de libras.<sup>411</sup> A los ingentes recursos movilizados en estas obras se añaden además los requeridos por la pompa y las celebraciones de la aristocracia: los festejos reales, “fábricas” que duraban un día, movilizaban no sólo a músicos, jardineros, cocineros y sirvientes, también requerían de una compleja y grandilocuente escenografía, muchas veces provisional y realizada en madera o yeso, añadida al marco permanente de la residencia del monarca y cuya dirección quedaba encomendada a los más destacados artistas de cada momento (tal es el caso del propio Le Vau): sólo el presupuesto anual asignado a estas celebraciones ascendía a 117 000 libras.<sup>412</sup>

Hasta la llegada de Le Brun, los artistas de la corte seguían teniendo la categoría de empleados subalternos de la misma y podía darse el caso de que sus superiores aristocráticos les tutearan como a “criados y obreros”. Pero la consolidación de los honores académicos supuso tanto el ya citado cambio en el tratamiento dispensado como un incremento acorde de la remuneración económica, que ya se hizo elevada durante los reinados de Luis XIV y Luis XV. Si ya habíamos citado las cifras relativas al salario fijo de los responsables de la academia, toca a hora ver un ejemplo de lo que percibían en conjunto considerando además sus emolumentos por atender los encargos del estado: “así, por ejemplo, Hyacinthe Rigaud, entre 1690 y 1730, ganó por término medio 30 000

---

<sup>410</sup> Teyssèdere, Vol. II, 88 y 74 respectivamente. Los datos sobre Amberes se han dado en párrafos precedentes.

<sup>411</sup> Teyssèdere, 40 y 75. Para hacernos una idea de lo que estos gastos suponían en el conjunto de la economía francesa de la época, la recaudación efectiva del Tesoro en 1665 sería de 63 millones de libras, del total de 93 millones recaudados en todo el estado (Op. Cit. 22) Y no olvidemos que Versalles era sólo una de las muchas obras emprendidas por la corona en aquellos años.

<sup>412</sup> Teyssèdere, 113. Es necesario aclarar que en aquél periodo los responsables de las obras de jardinería de las obras palaciegas no tenían menor consideración que un arquitecto real; la Academia de arquitectura, no obstante, no aparecerá sino tras la muerte de Le Vau (1670) y lo hará como anexa a la de Pintura y Escultura por mediación directa de Le Brun, quien pasaba así a controlar casi en su totalidad los trabajos para el rey.

francos por año; sólo por el retrato de Luis XV cobró 40 000 francos.”<sup>413</sup> Cuando Bernini es llamado a la corte de Luis XIV, el monarca corre con todos los gastos de su lujoso séquito y se encarga de que sea recibido con todos los honores y con proclamas públicas en cada ciudad por la que transita; el mismo Colbert pone a su disposición un carruaje de seis caballos para conducir a la comitiva con toda la pompa de un jefe de estado; es recibido por las más altas autoridades y el propio monarca, y a su marcha, tras una estancia de apenas cuatro meses, se le promete una pensión vitalicia de seis mil ducados anuales a la que se suma el pago efectivo de tres mil trescientas *pistolae* y bolsas bien colmadas para su hijo y sus criados personales.<sup>414</sup> Se podría matizar ambos ejemplos aduciendo que Rigaud era uno de los artistas mejor pagados de la corte, y que el viaje de Bernini fue un acontecimiento excepcional por su envergadura (otros artistas viajaron también con honores, pero nunca en la historia moderna se llegó a un caso como éste), pero en este aspecto la diferencia entre Francia y Holanda es la misma que existe entre extraordinario e imposible. E imposible hubiera sido, en efecto, que casos así se hubieran dado fuera del marco amparado por el estado absolutista. Cuando Alpers describe las carnavaladas protagonizadas por la colonia de artistas holandeses residentes en Roma deja constancia de la irreverencia con la que se burlan del aire pedantesco que en ocasiones adopta el artista ilustrado meridional; pero concede también que dicha irreverencia no puede ocultar un evidente sentido de inferioridad hacia éste y, más aún, de velada envidia hacia un clima que hasta en sus manifestaciones más opresivas tendría al menos la ventaja de garantizar la subsistencia incluso acomodada de los artistas a él ligados.<sup>415</sup>

La alusión al periplo francés de Bernini nos permite llegar al último apartado destacable de nuestra exposición, al menos evidente y tal vez al más “gremial” de ellos: el proteccionista. Por más que Bernini fuera recibido con toda la pompa y los honores de la corte, su estancia en Francia no resultó ni mucho menos satisfactoria. Entre los encargos recibidos se encontraban la realización de un busto de Luis XIV y el trazado de los planos del Louvre, pero éste último proyecto, el más ambicioso y el que sin duda supondría un mayor esfuerzo para el estado y mayor gloria para su autor, fue el detonante de muchos de los enfrentamientos entre el maestro italiano y sus (en principio) anfitriones, quienes, por cierto, ya habían descartado con anterioridad los proyectos de varios compatriotas de aquél, como Pietro da Cortona, Rainaldi o Candiani. Es cierto que parte del desencuentro que va cristalizando durante su estancia en Francia obedece a las diferencias de carácter entre la corte papal y la del rey Luis, más pomposa y ceremonial, pero estos matices por sí solos carecen del peso suficiente para justificar el fracaso del proyecto arquitectónico, por lo que son otras la causas que debemos entender como determinantes: “...la nobleza francesa se aburrió de sus historias interminables, se escandalizó de su falta de formalidad y sus ocasionales explosiones de mal genio, y *se ofendió por su antipatía mal disimulada hacia su herencia nacional. Los artistas franceses, tan divididos entre sí, se unieron inmediatamente por causa de los celos del extranjero que les consumían e iniciaron una afortunada campaña de rumores contra el poderoso rival*”.<sup>416</sup> Bernini protagoniza varias polémicas con los académicos versallescos, y de entre todas ellas se destaca un durísimo enfrentamiento con el arquitecto real Perrault, de quien no tolera las correcciones que hace a sus planos por considerarlas provenientes de un artista de menor talento. Valoración, por cierto, que hace extensiva al conjunto del estamento académico, al que considera menos

<sup>413</sup> Hauser, 549.

<sup>414</sup> Wittkower, 256.

<sup>415</sup> Alpers, 24.

<sup>416</sup> Wittkower, 228. La cursiva es nuestra.

cualificado que él mismo, y que no contribuye precisamente a sosegar los ánimos.<sup>417</sup> Aunque el genio barroco accede finalmente a modificar su proyecto inicial siguiendo parcialmente las recomendaciones recibidas, la situación está lejos de normalizarse. Ante las nuevas trabas que encuentra, intenta buscar el apoyo directo del rey, que es quien a fin de cuentas le ha llamado a la corte, pero los subalternos de Le Brun se interponen entre ambos para frustrar la audiencia y consiguen llegar a una reconciliación, al menos aparente, sin que sea necesaria la mediación directa del monarca, y que se hará extensiva hasta el regreso del invitado a su país de origen el mismo año de su llegada, 1665. Alejado el peligro, la tregua no durará mucho: sólo hay que esperar hasta 1667 para ver el desenlace de la disputa, cuando "...sus dibujos para el Louvre fueron desechados en favor de un proyecto francés que sus astutos enemigos habían manipulado con éxito a través de interminables crisis".<sup>418</sup> Por si esto no bastara, veinte años después de su partida, cuando su estatua ecuestre del rey llega finalmente a Versalles, los académicos la juzgan como "detestable" y la relegan a una sala secundaria cambiando la identidad del retratado.<sup>419</sup>

Esta significativa historia nos retrotrae a una peculiar cadena de acontecimientos. Hemos visto como precisamente la constante llegada de artistas procedentes del extranjero, con sus ideas humanistas y el trato de favor que recibían ellos y los nacionales afines, había puesto en guardia a los gremios franceses, que reaccionaron intentando limitar las prerrogativas de estos *Vallets de Chambre*. Y que precisamente la defensa de sus privilegios por parte de estos últimos había conducido a medio plazo a la aparición de la academia, que acabaría más adelante bajo control directo del estado absolutista, buscando el refuerzo de su posición bajo el paraguas protector de la corona. Es evidente que durante todo este proceso Le Brun y sus partidarios habían aprendido las lecciones que traían consigo los artistas italianos mucho mejor de lo que lo hicieron los gremios. Los académicos buscaban consolidar para sí esa misma situación de privilegio en que quedaban los autores herederos de la tradición humanista y cortesana, pero eran también conscientes de que semejante reivindicación no podía conducirse por los cauces gremiales, pues ni por mentalidad (aún vinculada al mundo artesanal) ni por medios (mucho más limitados que los de la corona) tales cauces podían llevar a una solución satisfactoria. Los vínculos con Italia se mantuvieron, cuando no reforzaron, en aspectos teóricos y estilísticos fundamentalmente porque eran útiles a la causa de quienes buscaban emanciparse definitivamente de las tradiciones gremiales, pero recordemos que la apertura de una filial de la academia parisina en Roma obedecía tanto al reconocimiento de tales vínculos *como a la posibilidad de poner en manos de artistas patrios la producción de obras que hasta entonces habían tenido que traerse de Italia o Flandes*. Francia había sido importadora de arte del extranjero durante los años previos a la fundación de la academia, y de hecho Colbert hace llamar a cientos de artesanos y artistas de otros países en los primeros años de su hegemonía, pero conforme ésta se afianza no sólo reduce su dependencia de otros mercados, sino que se convierte ella misma en uno de los principales núcleos de exportación de arte y artesanía del continente: en 1763, cuando Hagerdon prepara el programa de la academia de Dresde, una de las muchas fundadas según el patrón francés, deja claro que Francia nunca hubiera podido obtener los beneficios que le reportaba su arte de no haber tenido una academia que educara el gusto de sus artífices, tal y como debía hacer la alemana; otro académico germano, Heinitz, reconocía en efecto que Francia había llegado a ser una de las potencias que más ingresos obtenía del comercio de arte en toda

---

<sup>417</sup> "Y Bernini juzga que la manera de los artistas franceses es triste y mezquina, y que es necesario darle mayor sentimiento de grandeza". Venturi, 130.

<sup>418</sup> Wittkower, 229.

<sup>419</sup> Teyssèdère, 56.

Europa, junto con Inglaterra e Italia, gracias a la constitución de su academia.<sup>420</sup> Y precisamente varios de los directivos o responsables de las academias fundadas fuera de Francia o van a ser franceses o han recibido formación en aquél país y se han empapado de sus principios y normas: sirvan como ejemplos especialmente relevantes los de Pöerson (1714-18 y 1721-22) y J. F. de Troy (1744), que dirigen la Academia de San Luca *en la propia Roma* entre los años señalados, invirtiendo con ello el sentido que había seguido hasta entonces la influencia ideológica e institucional.<sup>421</sup>

Hay que aclarar que existe una diferencia cualitativa notable entre el proteccionismo gremial y el académico, al menos en origen. Los gremios actuaban en defensa de los intereses de todos y cada uno de sus componentes y frente al intrusismo de los artesanos de otras localidades, pero el caso académico es más complejo. Inicialmente, su proteccionismo era tolerado en la medida en que beneficiaba al estado, y por eso veíamos cómo los monarcas franceses o el propio Colbert llamaban a su servicio a artistas y artesanos extranjeros si con ello veían mejor satisfechas sus demandas o mayor beneficio para sus arcas. En principio, este proteccionismo no tenía en cuenta al artista francés más que como instrumento al servicio de la corona, y si el beneficio era mayor recurriendo a una fuente externa, así se hacía: *si el gremio defendía al autor, el estado absolutista defendía al cliente* (esto es, a sí mismo). Pero conforme los académicos fueron acaparando el panorama institucional e implantando sus normas, consiguieron con ello elaborar una densa red mediadora en torno a su patrón que tenía, entre otras, la cualidad de filtrar la información que llegaba a éste según las conveniencias de sus súbditos. Que Bernini solicitara la mediación directa del monarca en su disputa con Perrault demuestra que el maestro italiano así lo había entendido. Que fracasara en su empeño, demuestra a su vez que la maraña tejida por los académicos ya era lo suficientemente tupida como para que éstos comenzaran a velar por sus propios intereses, no oponiéndose abiertamente a los del rey, sino haciéndole creer en la coincidencia (no siempre cierta) de unos y otros: se llegaba a un proteccionismo análogo al gremial, aunque fuera de manera indirecta. Igual que los gremios habían velado por la defensa de los derechos de los artistas locales, ahora la academia potenciaba ese papel elevando al rango de nacional lo que hasta entonces había sido como mucho comarcal. Pero si los gremios no habían conseguido expulsar a los artistas foráneos de la corte durante la duración de La Fronda y a lo sumo habían puesto coto a algunos de sus privilegios, la academia, en cambio, sí se mostró capaz de frustrar los proyectos del más grande maestro italiano del periodo tras apenas dos años de intrigas.<sup>422</sup>

Y no se quedó ahí, sino que llegó aún más lejos en la reivindicación de su propio carácter y de su autonomía con relación a los modelos extranjeros: por ejemplo, desde la fundación de la filial romana los artistas enviados a ella trabajaban bajo la estricta consigna de copiar las obras clásicas sin agregar ni modificar nada; no han transcurrido dos décadas cuando, en agosto de 1682, el director recibe “la orden “de dar tiempo a sus alumnos para que realicen algo de su propio genio”, a fin de que su obra “sea, si esto es posible, *más perfecta que la de los antiguos*.””<sup>423</sup> En ese lapso de tiempo los artistas franceses han

---

<sup>420</sup> Pevsner, 110 y ss.

<sup>421</sup> Pevsner, 84. Por si fuera poco, dicha academia seleccionó también como *Principi* a dos autores franceses: el mismo Poussin y su compatriota Errard. El valor que tiene semejante decisión trasciende de lo meramente simbólico para convertirse en certificado de un desplazamiento ya obvio de los centros de influencia en el continente. V. Op. Cit.

<sup>422</sup> No debe ser casual que El Louvre, finalmente, fuese erigido siguiendo el proyecto del mismo Perrault con el que tan duramente había chocado Bernini.

<sup>423</sup> Teyssèdère, 100. La cursiva es nuestra.



pasado de guiarse por la tutela de otros y copiarlos servilmente a sentirse independientes de sus maestros, cuando no superiores a ellos, y no dudan en imponer su criterio “nacional”. De hecho, la combinación de las primeras dificultades económicas con los nuevos criterios conduce a la sugerencia de la abolición de la sede de Roma en 1707, y sólo logra impedirlo la enérgica intervención del marqués d’Antin, quien llega a correr con los gastos del centro en más de una ocasión.<sup>424</sup> Apenas unos años más tarde, Boucher, al dar una serie de consejos al joven pintor Mannlich antes de su partida a Italia, incluye entre éstos el que no guíe sus pasos según la obra de Rafael, ya que “a pesar de su fama era un artista miserable”.<sup>425</sup> Cuando Watteau es admitido en la Academia en 1712 la junta directiva considera innecesario su viaje a Roma, pese a que éste era “el verdadero objeto de su gestión”.<sup>426</sup>

Las teorías que sustentan ese cambio de perspectiva han evolucionado análogamente, primero con timidez, pero ganando contundencia conforme pasan los años. En 1650 Roland Frèart, señor de Chambray, publica su “*Parallele de l’Architecture antique et de la moderne*”, donde reconoce la primacía del clasicismo antiguo pero fustiga con dureza el gusto y estilo de los artistas italianos de su época; pero más tarde, primero en 1687 con su poema “El Siglo de Luis XIV”, y luego y de forma más decidida en 1688, con su obra “*Parallele des anciens et des Modernes*”, Charles Perrault rebasa en pretensiones a su compatriota al contraponer el arte de los académicos franceses al de los antiguos griegos y romanos, proclamando la superioridad de aquéllos por su mayor rigor normativo y por las enseñanzas recibidas de siglos de experiencia histórica; comenzaba así la más importante *Querelle*, el amplio debate intelectual y estético durante el cual que una parte notable del estamento académico reclamaría su primacía ante los modelos del arte antiguo que creía ya superados.<sup>427</sup>

“Los modernos del siglo XVII se creían que el gusto se desarrollaba junto con otros aspectos de la civilización, haciéndose cada vez más exigente y refinado. El concepto de progreso se aplica explícitamente a las áreas de la urbanidad, las costumbres y las convenciones culturales. Por ello la antigüedad era más primitiva que los tiempos modernos y, aún peor, llegó a tolerar que se reflejaran en la poesía las rudas y bárbaras costumbres que no pueden sino ofender el gusto del lector civilizado (...) Una actitud normativa tan clara era una exageración de la típica urgencia neoclásica e combinar en la poesía lo útil y el placer (...) que para los poetas franceses de la segunda mitad del XVII estaba directamente sujeta al imperativo del *decorum*, o la tiránica *bienséance* (...) El concepto racionalista de progreso es sin lugar a dudas compatible con la creencia en el carácter universal y eterno de los valores (...) La belleza, como todos los demás valores fundamentales, no tiene nada que ver con el tiempo, existe objetiva y eternamente. Los progresistas creían que el avance el conocimiento, del desarrollo de la civilización y la iluminadora influencia de la razón contribuyen a una comprensión mejor y más efectiva de esos valores perennes y universales, que no eran menos reales en los viejos tiempos, sino sólo discernidos con menor claridad. Así, Perrault y los modernos no pensaban que el ideal de belleza de la antigüedad pudiera ser diferente de la suya propia. Lo que les enorgullecía

---

<sup>424</sup> Pevsner, 80.

<sup>425</sup> Citado en Pevsner, 81. Una opinión así hubiera sido decididamente impensable (o al menos hubiera debido callarse) en la época de mayor pujanza de la academia, cuando Rafael era precisamente uno de sus más sólidos modelos.

<sup>426</sup> Francastel, 147.

<sup>427</sup> Calinescu, 34 y ss.

era solamente su habilidad para ser más fieles a un ideal que los antiguos habían perseguido con menos éxito”.<sup>428</sup>

Y como los intelectuales piensan igualmente sus superiores jerárquicos: “Colbert no se preocupa de un progreso a escala de toda la humanidad. Para él, los modernos son los franceses. *Espera de ellos que imiten a los antiguos para superarlos; y que cesen de imitar a los italianos para suplantarlos*”.<sup>429</sup>

Las mismas ideas que Italia había llevado a Francia habían permitido a ésta emanciparse productiva y comercialmente de su vecina y se habían convertido en baluarte de la defensa de sus artistas; retomando la comparación con los pintores holandeses o del entorno burgués, huelga decir que pese al extraordinario nivel de calidad alcanzado por muchos de ellos, no sólo no llegaron a igualar las cotas de prosperidad de los academicistas (como ya hemos visto), sino que tampoco tuvieron la posibilidad de defender su mercado nacional o de imponer su producción fuera de sus fronteras con la misma contundencia que éstos. Definitivamente, también en la cuestión que había sido la principal razón de ser del gremio, la academia mercantilista se había demostrado mucho más capacitada.

Volviendo a la cita con que abrimos este epígrafe, la dicotomía libertad-seguridad que nos plantea tendrá un largo recorrido dentro y fuera del ámbito de las artes, pero en este caso concreto resulta desde luego que engañosa. No cabe duda de que en el aspecto material el artista académico salió mucho mejor parado que sus coetáneos, enfrentados a una situación en la que el proteccionismo regulador gremial ya resultaba inoperante sin que hubiera aparecido una figura suficientemente capacitada para tomar el relevo. Ni por cantidad ni por continuidad de sus ingresos podían los pintores holandeses o alemanes equipararse a los de la corte, y dicha diferencia en absoluto tenía que ver con un menor grado de calidad en sus realizaciones (antes al contrario). Si el primer punto de la cuestión, el alusivo a la seguridad, no admite debate, la controversia surge empero en el segundo, el relativo a la alternativa entre la libertad o el sometimiento a una autoridad superior, y es aquí donde no resulta tan sencillo afirmar la primacía del pintor que trabaja en el marco “liberalizado” de las sociedades burguesas de la época. ¿Era realmente más libre un Franz Hals que un Rigaud? Esta pregunta nos obligaría a definir nuestro concepto de libertad; si por ésta entendemos la ausencia de sujeción a un marco normativo formal o legal, aún podríamos afirmarlo; si, por el contrario, entendemos que la libertad requiere de unos recursos (materiales e intelectuales) indispensables para ejercerse, y que puede consistir preferentemente en la capacidad de elección, no puede decirse que los autores exentos de la tutela académica fueran realmente más libres.<sup>430</sup> La frase de Hauser obvia que la pobreza y la necesidad pueden ejercer un efecto coactivo tanto o más fuerte que las disposiciones reales o la fuerza policial: hay marcos más severos que los legales y que no necesitan de un monarca para imponerse.

---

<sup>428</sup> Calinescu, 40 y 41. La última cursiva es nuestra.

<sup>429</sup> Teyssédere, 88-89 La cursiva es nuestra.

<sup>430</sup> Este problema ha sido planteado mediante la dicotomía “libertad negativa/libertad positiva”, entendiendo la primera como la ausencia de coacción o violencia y la segunda como la posibilidad de llevar a cabo el modo de vida elegido, y constituyó el eje de las reflexiones de varios contemporáneos de la Revolución Francesa, como Benjamin Constant. Honour, 226. Para Erich Fromm, la diferencia entre ambos modelos se establece en la finalidad, entendiendo que la libertad negativa es un “liberarse *de*” y la positiva un “liberarse *para*”. Fromm, 52. Como se deduce de nuestro texto, si el artista holandés pudo disfrutar de una mayor libertad negativa (al menos, insistimos, sobre el papel), está claro que no fue el caso con su cuota de libertad positiva.

Sea como fuere, cuando el modelo académico comenzó a extenderse por el resto de Europa (y aunque nunca consiguió hacerlo al nivel de hegemonía de la academia de Luis XIV), lo hizo tras décadas de alegatos a su favor de una parte considerable del estamento más culto y formado de los artistas de cada país, es decir, no fue sólo una imposición desde la élite, sino también respuesta a una reivindicación de los sectores artísticos ajenos u opuestos a los gremios. Como había ocurrido con las ideas del Renacimiento, una parte considerable de la profesión había optado por buscar un mecenas que garantizase su futuro ante lo incierto de la alternativa “liberal” que empezaba a sentirse ante la decreciente influencia de la Iglesia, y esta decisión, en tanto que conscientemente adoptada, no dejaba de ser ni más ni menos libre que la tomada por Netscher o sus equivalentes cuando aceptaban firmar contratos abusivos favorables a sus marchantes (o si se prefiere, no estaba ni más ni menos condicionada por factores externos). Cualesquiera que sea el enfoque adoptado, momentáneamente *la academia había supuesto una ventaja segura a cambio de una desventaja incierta*. Y esta coincidencia entre los intereses del estado y los de una parte significativa de los artistas permite entender mejor la expansión de su modelo y por qué ahora Francia conquistaba Europa en el ámbito institucional y organizativo como antes Italia lo había hecho en el ámbito de las ideas.

### **2.3.2.2: Cómo el mecenazgo del estado alteró la relación del artista con la sociedad.**

Al extender tanto y a tal nivel su poder organizativo y económico, la academia mercantilista puso la actividad artística en un contexto de posibilidades nunca antes vistas, pero ya hemos comprobado que sus logros vinieron de la mano de una serie de medidas que cambiarían drásticamente la relación de los artistas con el resto de la sociedad, y más en particular con todo aquello que quedaba fuera del entorno académico. Estos cambios se tradujeron principalmente en un distanciamiento entre el artista cortesano y el público en general (no entre el primero y la corte, desde luego). La problemática de la paulatina diferenciación entre el arte culto y el popular no era exclusiva de la academia: venía gestándose desde el Renacimiento y pasó a la naturaleza académica junto con el resto del corpus teórico importado de Italia. Los teóricos renacentistas habían luchado por diferenciar al artista del resto del artesanado y en muchos aspectos habían logrado sus metas, estableciendo una jerarquía entre los artífices en función de sus aptitudes o conocimientos, pero en esa emancipación no se había considerado como decisiva la relación con el público, en tanto se había entendido a éste como consumidor o espectador, pero no como juez, y dándose por sentado que la mejor preparación de los artistas redundaría en beneficio tanto de autores como de compradores: de unos, por su mejor consideración y remuneración; de otros, por el acceso a obras de mayor calidad, pero no necesariamente más herméticas en su significado. Y aunque la rama manierista del movimiento, con su tendencia al ensimismamiento, ya había dado pasos decididos hacia una cierta enajenación del artista hacia su entorno, el problema no es fundamentalmente ideológico ni cristaliza de manera clara con ellos, entre otras cosas porque la Iglesia y las cortes católicas les requieren para promover una visión de la fe que mueva al pueblo en su dirección, lo que atempera sus tendencias culturizantes y elitistas. Es de nuevo el amplio margen de acción de la academia mercantilista y la desmesura de la escala en que actúa durante sus más prósperos años lo que marca la diferencia y contribuye a acentuar un problema del que no es origen ni conclusión, pero sí parte significativa.

El monopolio casi total ejercido por el estado absolutista supuso la concentración de los esfuerzos artísticos en una única dirección, sin apenas cambios y durante un periodo de tiempo muy prolongado. Todo lo que salía de los talleres y las academias, fueran obras o ideas, lo hacía para satisfacer las necesidades de un único cliente y bajo criterios formales muy estrictos. Es cierto que los artistas de los países del ámbito burgués habían tenido que aceptar la aparición de intermediarios entre ellos y sus compradores, pero no vivían aislados de su clientela ni en una situación de privilegio, antes al contrario, ya hemos visto que su existencia tendía a ser precaria. Los marchantes eran todavía un velo entre los artistas y la sociedad: mediaban entre el autor y la clientela, e incluso especulaban con el trabajo del primero a sus espaldas, pero ni eran un paso obligado para entrar en el mercado, ni eran los que determinaban el gusto o los precios (si bien irían ganando influencia en ambos campos con el tiempo). A su modo, eran un eslabón *evitable* entre el productor y el receptor al que el artista recurría por causas económicas, pero no por el imperativo de las leyes o por la ausencia de alternativas. En cambio, la academia había impuesto una disciplina y un marco legal cuya asunción era obligada para cualquiera que quisiera desenvolverse con normalidad en el ámbito de la producción artística de nivel, pero su monopolio había conducido a una situación paradójica: al tiempo que extendía su autoridad sobre toda Francia, la institución se había convertido en una verdadera burbuja, tal y como lo eran la propia corte de Versalles y París en relación a las provincias.

El rey no gusta de la capital, en la que no se siente querido, y temiendo por su seguridad fija su residencia en las dependencias versallescas, viviendo casi ajeno a las necesidades de su pueblo y en condiciones tales que tal vez no pueda ni concebir lo que sucede fuera del horizonte cortesano. De este aislamiento los académicos se ven contagiados en buena medida, pues su actividad se mueve casi exclusivamente en la órbita del monarca y sus más directos allegados: “El público al que se dirigen los clásicos franceses no pasaba de algunos miles de personas reunidas alrededor de París y de Versalles”,<sup>431</sup> y es además un público de procedencia y gustos homogéneos, de la aristocracia o la alta burguesía, pero siempre de *connaisseurs*, de gentes instruidas y con un nivel intelectual acorde al de los pintores y literatos. Voltaire no estimaba en más de dos mil o tres mil el número de miembros de esta selecta minoría que acaparaba el disfrute o los encargos de la práctica totalidad del arte de envergadura en toda Francia. Esta suma de factores, reducido número y mismo nivel social y de formación, conducen a una unidad de gustos a la que el arte del periodo se acopla con facilidad y sin estridencias. Su máxima es *agradar*, y sabe bien a quién debe gustar y cómo conseguirlo, logrando una armonía de la que quedan excluidas las salidas de tono o los escándalos que llegarán a ser tan tópicos a partir del siglo XIX. Pero fuera de esta reducida clientela y de los estrechos horizontes geográficos en que se movía, el resto de la población y sus preferencias no contaban.

Es por eso que poco parece importarles a los académicos la suerte que corren los trabajadores que perecen por centenares en la ejecución de las obras;<sup>432</sup> más interés tiene para ellos la elaboración e imposición de una doctrina estética, o bien la adulación al monarca para obtener sus favores o los de Colbert (o el ministro de turno) en la asignación de los proyectos más ambiciosos. Eso cuando no se pierden en disputas internas (o con artistas extranjeros, como ya hemos visto) por el poder o el prestigio, y este estado de las cosas será el habitual incluso cuando los mejores años de la institución vayan quedando atrás:

“Efectivamente, la situación de las academias, especialmente la de Francia, como centros efectivos de poder en el ámbito artístico durante los siglos XVIII y XIX produjo un efecto en absoluto anómalo: que encontraran en su interior amplio desarrollo toda la serie de prácticas y comportamientos característicos de las instituciones donde se ponen en juego intereses económicos y políticos. Luchas intestinas entre camarillas, arribismo, nepotismo... [facilitado sin duda por la ya citada exigencia de autorización de un académico para entrar en la organización] (...) el tipo de deterioro que podemos considerar normal en cualquier institución que posea preeminencia durante un largo periodo de tiempo”.<sup>433</sup>

Los casos serían innumerables: el ya expuesto de Bernini, las maniobras de Le Brun para limitar el poder de los arquitectos reales y dejarlos bajo control de su academia de pintura y escultura, sus choques con Roger de Piles, que trascienden de sus diferencias en la concepción del dibujo y el colorido, su posterior pérdida de influencia a favor de

---

<sup>431</sup> Peyre, 44; misma página y nota 1 para la estimación de Voltaire citada a continuación.

<sup>432</sup> Teyssedère, 27. De Versalles se decía que cada noche salía una carreta “llena de muertos”, pese a lo cual (o tal vez por ello) las indemnizaciones para las viudas, lejos de incrementarse, se redujeron de 100 libras en 1672 a tan sólo 30 en 1680.

<sup>433</sup> Carrillo, 42. El autor se centra en los siglos XVIII y XIX porque es en éstos en los que se concentra el periodo de auge de la academia europea en general; el caso francés, como ya hemos explicado, fue precursor de los restantes y por tanto las características (y los defectos) generales del modelo se dieron en él con antelación al resto de países.

Mignard y el propio de Piles cuando Louvois, hostil a su persona, sustituya a Colbert...<sup>434</sup> No son diferencias metodológicas sobre la práctica o la enseñanza las que generan los debates más intensos, muchas veces es una lucha por el poder dentro de la academia la que consume las principales energías de sus componentes, alejándolos de los que en teoría eran sus cometidos originales y haciéndoles perder la perspectiva de cuanto acontece fuera de las paredes de sus salones y despachos.<sup>435</sup> Algo que tampoco debe extrañarnos cuando fue precisamente un conflicto de intereses con los gremios lo que dio origen a su fundación, más que una renovación drástica de los principios estéticos o estilísticos o que la exigencia de una mejora en la calidad de las obras: si fueron el prestigio y la ambición de un mayor respaldo económico-institucional los ejes reales sobre los que arreció la disputa, resulta natural que las mismas inquietudes marquen la orientación de la institución triunfante y de sus máximos responsables, movidos por una inercia que se vería reforzada con sus sucesivos triunfos y con su posición de predominio.

No todas estas circunstancias obedecen a una imposición directa de Colbert, pero desde luego que sirven, consciente o inconscientemente, a sus intereses: “*El gobierno desea romper las relaciones personales de los artistas con el público y ponerlas en directa dependencia del Estado. Quiere terminar tanto con el mecenazgo privado como con el apoyo a los intereses y afanes privados de artistas y escritores. Artistas y poetas deben en adelante servir solo al Estado, y las academias deben educarlos y mantenerlos para tal servicio.*”<sup>436</sup> En octubre de 1660 el rey prohíbe “emprender la construcción de nuevos edificios ni realizar reparaciones de materiales, tanto en su buena ciudad y barrios de París, como a diez leguas a la redonda, sin permiso expreso” Todas las empresas de cierta importancia son reservadas al rey, a su hermano mayor o a los miembros del Consejo Superior.<sup>437</sup> Las provincias se encuentran asfixiadas por la presión fiscal impuesta por la corte, así como el campesinado y el pequeño artesano, y la antigua nobleza feudal ha quedado arruinada por la inflación generada por el oro importado de América, de modo que no tiene más remedio que vender sus latifundios y trasladarse a la corte real para vivir en su órbita y bajo su amparo. Por tanto, semejante edicto supone en la práctica que no hay más obra de relevancia que la dependiente directamente de la corona y sus allegados más próximos: fuera de este reducido círculo de personalidades, no quedan apenas grandes faros con suficiente poder económico para postularse como alternativa factible desde la orilla de la clientela, ya que incluso los grandes financieros del país se muestran reacios a entrar en competencia con Versalles, y tras la imposición de la nueva normativa abandonan gradualmente la edificación de grandes obras lujosas para no atraer las antipatías de

---

<sup>434</sup> Teyssedère, 63, 141-144, Vol II, 75. Las rencillas entre Le Brun y Mignard arrancaban de fecha tan temprana como 1663, cuando las maneras dictatoriales del primero (al implantar como obligatoria la pertenencia a la academia para todos aquellos que quisieran ser pintores del rey) impulsaron al segundo a unirse al bando gremial. Lo cierto es que, aunque menos dogmático, Mignard no demostró un talante mucho más abierto que su predecesor durante los años en que presidió la institución. V. Pevsner, 70.

<sup>435</sup> No es que los gremios fueran ajenos a este tipo de rencillas internas, simplemente la escala a la que se desenvolvían les impedía volcar tantas energías en su gestación. La relativa modestia de sus medios y su contacto directo con una clientela a la que no estaban legalmente subordinados les hizo mantener un vínculo más estrecho con su entorno inmediato; por contra la academia, sobrada de medios en sus mejores años, se podía permitir despilfarrar tiempo y energías en toda suerte de intrigas sin que esto pusiera en peligro su continuidad institucional. Como tendremos ocasión de comprobar, cuando con ocasión de su declive los gremios caigan en la dinámica de disputas internas, los resultados para ellos serán muy graves y acelerarán su desaparición.

<sup>436</sup> Hauser, 520. La cursiva es nuestra.

<sup>437</sup> Teyssedère, 24.

Colbert<sup>438</sup>. La centralización “Condena a muerte las franquicias municipales y relega a la periferia esos focos de cultura que eran las ciudades del Renacimiento. En adelante, hay un arte “central”, abierto a las grandes tendencias internacionales, y artes provincianas; ciertamente, durante un tiempo subsiste una tradición autónoma en Flandes, Alsacia, Provenza; Puget se hace famoso en Tolón; Pader en Toulouse, con los Rivalz y Lafage; pero las “escuelas académicas” implantadas por Colbert, no son sino filiales de la Academia parisense; y *puesto que expresan los valores de la monarquía*, el “monumento” es una emanación del *espíritu nacional*”.<sup>439</sup>

La dependencia extrema de la corona y el consecuente distanciamiento de las clases populares no son el único factor de aislamiento, pero permite que arraiguen los demás al proporcionarles un generoso sustento. También tiene mucho que ver en esta situación la necesidad de los académicos de fijar esa doctrina de carácter universal de que hemos hablado, válida para todo momento y lugar: “...this was the ambition of the Academy: to articulate visual art like language, but one, unlike speech itself, *of timeless universality*”<sup>440</sup>. Arrancado (aparentemente) del flujo de la Historia, el artista extrae de ella tan sólo un repertorio de formas clásicas circunscritas a un periodo específico y a un ámbito geográfico muy concreto, pero la fe en la perfección de tales formas le induce a tomar la parte por el todo y a considerar como universales obras que pertenecen a un ámbito social y temporal con su propio carácter y no necesariamente extrapolable al contemporáneo.

Hay lugar para el exotismo orientalizante y la extravagancia en la corte de Luis XIV, pero estas desviaciones ocasionales del gusto son tomadas como meros caprichos lúdicos carentes de valor normativo o ejemplar y no trascienden de su función hedonista. El racionalismo de Colbert y Le Brun mal puede aceptar el cambio dentro sus postulados, ya que hacerlo supondría ir contra sus más sólidos principios: al minusvalorar la preponderancia de la Naturaleza como modelo y centrarse en la imitación de los clásicos y de un repertorio muy limitado de autores posteriores (Rafael, los boloñeses, Poussin, o el propio Le Brun) los académicos creían superar el convencionalismo que esto suponía con otras ventajas: “The gain was a new autonomy for visual art, won at the expense of history. For the time tested images of the past were to lend to art a new and timeless authority, transcending history – and also literature”.<sup>441</sup> Pero resulta obvio que en este cálculo de ventajas y desventajas no entraba el distanciamiento con su entorno menos inmediato: el que durante dos décadas la academia funcione sin problemas económicos, al abrigo de una corte exultante y proclive al derroche, es fundamental para entender cómo estas pretensiones de atemporalidad pueden llegar a calar en la mentalidad de sus miembros pues, en efecto, sus ideas parecían verse reforzadas por un entorno de tal estabilidad que parecía difícil concebir algún cambio en el preciso engranaje administrativo que les rodeaba.

La obsesión academicista con la teorización acerca del arte y con el establecimiento de normas produce además un doble aislamiento, a sumar al que se da con relación a lo

---

<sup>438</sup> “...no corresponde ya a los Fouquet “alimentar a las mismas musas y a todas las ciencias”; la nación tiene un señor; él se preocupa por todo; y todo le es debido” Teyssèdère, 26.

<sup>439</sup> Teyssèdère, 35.

<sup>440</sup> “Ésta era la ambición de la Academia: articular las artes visuales como un lenguaje, pero uno, a diferencia del hablado, *de universalidad atemporal*.” Goldstein, 44.

<sup>441</sup> “El beneficio fue una nueva autonomía para las artes visuales, obtenida a costa de la historia. Estas imágenes del pasado que probadas por el tiempo dotaban al arte de una autoridad nueva y atemporal, trascendiendo de la historia –y también de la literatura” Goldstein, 109 y 110.

ajeno a la corte, y éste tiene que ver con la práctica del oficio, que como ya hemos visto aparece eclipsada por el aparato teórico y administrativo. En la vecina Italia, donde pese a sus intentos la academia no tiene la autoridad que ha ganado en Francia, los gremios pueden criticar más abiertamente a sus rivales, y algunos de sus argumentos (de 1670) nos dan una idea de la situación a la que se había llegado:

*“la vida desocupada del artista es contrastada con la industriiosidad del artesano, la utilidad de la artesanía y el comercio con la futilidad de las bellas artes; la opresión de los ciudadanos se denuncia dramáticamente: dejad que la academia enseñe (eso era lo que se aceptaba como su función propia) pero acabad con su dominio.”*<sup>442</sup>

La élite académica se movía cada vez más en el ámbito de la especulación teórica, las rencillas internas o las funciones administrativas, y cada vez menos en el de las tareas prácticas y el trabajo de taller. Dictaba normas generales sobre una actividad que les resultaba claramente “menor” y que ya no veían desde la acción, sino desde la reflexión, y lo hacía desde presupuestos que contribuían a retroalimentar aquel orden de cosas, más por la autoridad de que disfrutaban que por la validez que pudieran demostrar sus argumentos: en cualquier caso, su éxito sin precedentes era su mejor aval y el mayor acicate para fomentar el inmovilismo.

Pero la sociedad francesa se sigue moviendo en derredor. Durante dos décadas su curso va a seguir el dictado por la monarquía y, por tanto, va a ir al mismo compás que el seguido por la academia mercantilista. En cambio, cuando la autoridad de Luis XIV entre en crisis y el curso de los acontecimientos afecte directamente al ámbito del mercado de las artes y de la propia administración gubernamental, imponiendo una nueva orientación, las autoridades académicas, ancladas a un momento ya irrepetible, reaccionarán tarde y con tibieza: harán lo suficiente para que el centro sobreviva, pero no lo bastante como para modificar sustancialmente sus fundamentos y acomodarlos al nuevo entorno (por otra parte, hacerlo hubiera supuesto reconocer abiertamente el error cometido al fundamentar su doctrina en principios universales). Como veremos, en lo esencial tanto la academia francesa como la mayor parte de sus imitaciones en el resto del continente mantendrán incólumes usos y métodos de enseñanza y trabajo incluso tras revoluciones y transformaciones más o menos radicales de su contexto social, económico o ideológico, y seguirá siendo así en algunos casos hasta el siglo XX. Pevsner señala con acierto que tras la Revolución Francesa, y sobre todo tras la Industrial, se hace imposible concebir el arte en los términos dados en el siglo XVII: la primera de estas revoluciones marca un cambio en los hábitos y los gustos del público, la segunda en los métodos de trabajo y producción, y ambas, a su manera, en el mercado. Pero el incuestionable éxito que las academias oficiales tienen durante un amplio periodo supone que sigan atrayendo a un elevado número de estudiantes, que disponen de taller y modelo gratuitos o previo pago de cuotas simbólicas. El problema es que en muchos casos, acabada su preparación y fuera ya de la rutina institucional, los nuevos artistas van a verse arrojados a un entorno en el que la demanda no puede absorber la oferta que supone su número, los gustos no son siempre coincidentes con el estilo en que se han formado, y las condiciones de trabajo suponen un desembolso considerable si se quieren equiparar a las disponibles durante su formación.<sup>443</sup> De puertas para dentro la institución parece seguir funcionando; pero conforme su carácter se siga disociando del dominante en el entorno, se irá haciendo cada vez más patente su real aislamiento.

---

<sup>442</sup> Pevsner, 85. La cursiva es nuestra.

<sup>443</sup> Pevsner, 151 y 182.



Existe un tercer factor a estudiar, con el que abríamos este epígrafe y que es más consecuencia de los anteriores que causa adjunta a los mismos: el del distanciamiento entre dos esferas de la realidad artística que operan a diferentes niveles y para diferentes públicos. Las ambiciones intelectualistas de los autores del Renacimiento ya habían comenzado a generar una dicotomía entre un “arte culto” o de élite y otro “arte de masas”, consecuencia tal vez inevitable de la separación que había liberado al arte de la servidumbre de las artesanías. Es evidente que en la Edad Media un sacerdote instruido no hará la misma lectura de una obra plástica que la que pudiera hacer el campesino analfabeto de a pie, pero dicha obra se dirige por igual a ambos y aspira a ser entendida por el público general con independencia de que esté versado o no en unos misterios religiosos, estéticos o filosóficos: las pinturas y esculturas de las iglesias eran los libros en los que se educaba un pueblo mayormente analfabeto.<sup>444</sup> Pero el éxito de la academia, idea exclusivista ya en su formulación inicial, va a contribuir a romper definitivamente esa unidad: “En un principio, la pertenencia a estas instituciones había sencillamente de diferenciar a los artistas de los artesanos manuales; pronto, empero, el academicismo se convirtió en un medio de realzar a una parte de los artistas, precisamente a los más ilustrados y materialmente independientes, por encima de los elementos menos cultos y menos adinerados. La educación que las academias presuponían en los artistas reconocidos tendía cada vez más a ser un criterio de distinción social. (...) *tal diferenciación no sólo es adecuada para destruir la unidad social de los artistas y dividir a éstos en estratos diversos y completamente extraños entre sí, sino que también tiene como consecuencia que el más elevado de estos estratos se identifique con la aristocracia del público, en lugar de hacerlo con el resto de los artistas.* La circunstancia de que también aficionados y profanos sean elegidos miembros de las academias artísticas crea entre los círculos ilustrados del público y de los artistas una solidaridad de la que no hay ejemplo anterior en la historia del arte.”<sup>445</sup>

Los académicos franceses son la élite y por tanto trabajan para la élite: buscan claridad en su obra por un lado porque así lo exige la corte, y por otro para mantenerla igualmente dentro de un marco de aceptación general (pues al fin y al cabo ha de cumplir con un fin propagandístico), pero su complejo entramado teórico, su actividad cortesana en torno a un rey que vive alejado de su pueblo, su gusto por la alegoría alambicada y por la cultura clásica, acentúan aún más el divorcio entre el arte culto y el popular, que tan tópico se hará con las vanguardias. Sus obras siguen siendo siquiera parcialmente entendidas por su claridad formal y su carácter figurativo, pero el pueblo las siente como algo ajeno a sus intereses (y no digamos ya a sus posibilidades económicas). Charles Perrault llama la atención sobre un arte que resulta “demasiado refinado” para una multitud que reacciona ante él con reticencias, y en una *Conferencia* de 1699 S. Bourdon narra un episodio claramente representativo de esta situación:

---

<sup>444</sup> En “Nuestra Señora de París”, Víctor Hugo llega a considerar la aparición y expansión de la imprenta como factor determinante en la transformación radical de la arquitectura, al poner la obra escrita al alcance de un público mucho más amplio y que comenzaría a alfabetizarse con más facilidad. Que los libros dejaran de ser un raro artículo de lujo facilitó sin duda la transmisión de las ideas, como ya hemos visto; que uno de sus efectos colaterales fuera el de cierta pérdida de valor educativo de las artes plásticas (hasta entonces integradas en un espacio arquitectónico casi siempre religioso), y por tanto menguaron su proyección popular, no podemos descartarlo.

<sup>445</sup> Hauser, 452. La cursiva es nuestra. El que se considere la posición social o el grado de erudición como condición más importante que el grado de capacidad técnica (que en estos aficionados ni siquiera se exige) es la enésima demostración del papel que ocupaba la práctica en la escala de valores de los distintos modelos académicos.

“Cuando en la iglesia de Saint-Etienne-du-Mont fue solemnemente expuesto el tapiz que glorificaba el martirio de su patrono, el pueblo no manifestó el entusiasmo esperado: “Me hallaba cerca de un buen ciudadano que llevaba en su libro de horas una pequeña imagen de San Esteban sobre pergamino. El santo aparecía de rodillas pero erguido, con una dalmática en rojo carmesí, bordeada de un hilo de oro; tenía los brazos extendidos, y, en una de las manos, llevaba una gran palma de color verde esmeralda. “He aquí un San Esteban –dijo, hablando a dos de sus vecinos,- que nadie dudaría en reconocer. ¡Dios mío, y que estos señores pintores no pinten así!””<sup>446</sup>

Para Ortega, es precisamente este distanciamiento “aristocrático” de las formas academicistas el que facilitará en el futuro la rápida difusión del gusto romántico por el continente: “El romanticismo conquistó muy pronto al “pueblo”, para el cual el viejo arte clásico no había sido nunca cosa entrañable. *El enemigo con quien el romanticismo tuvo que pelear fue precisamente una minoría selecta que se había quedado anquilosada en las formas arcaicas del “antiguo régimen” poético.* (...) El romanticismo ha sido por excelencia el arte popular”.<sup>447</sup> Efectivamente, desde su elevada posición social recientemente adquirida Le Brun y los suyos consideran al pueblo principalmente como instrumento y acaso pedestal sobre el que encaramar la figura de su principal cliente; constreñidas sus miras por el imperativo de satisfacer la masiva demanda monárquica, ensimismados en sus prolongados debates y conferencias desde las que imponer una doctrina para todos, “No se dan cuenta de cuán estrechamente limitada está su validez general y en qué pocos piensan cuando hablan de “todos” y “de cada uno.””<sup>448</sup> El pueblo no disfruta de la belleza de los jardines de Versalles, ni puede sentir como propios los motivos alegóricos de exaltación de un monarca aislado del vulgo y que ha engrandecido Francia sin mejorar de manera acorde el nivel de vida de sus súbditos. Tratado con indiferencia, el estamento más numeroso del público (que ni siquiera es considerado como tal) responderá con análoga actitud ante las obras de los cortesanos, y sólo ocasionalmente lograrán éstos conectar con las masas, no llegando a un amplio entendimiento con las mismas hasta la caída del régimen que les dio autoridad.

Todos estos elementos suponen un espaldarazo considerable a las tesis sobre la autonomía del arte que serán esgrimidas en los siglos posteriores, precisamente casi siempre desde la trinchera de los opositores a las academias de arte. La academia impuso unas normas a obedecer, pero éstas emanaban, a su vez, de un conjunto de especulaciones racionales y abstractas en las que el factor empírico o el vínculo con la realidad externa quedaba claramente relegado, aunque no desaparecía. Parecido problema se daba con la selección de sus modelos, y en esto redundaba en la problemática manierista: sus referentes pertenecen al propio ámbito artístico, con lo que el lenguaje estético se mantiene en una dinámica de autorreferencialidad en la que las nuevas formas aparecen como copia de las pretéritas. La autonomía, no obstante, no es ni se percibe como total y presenta importantes matices: como hemos visto, si la academia escoge unos modelos se debe a que en ellos se expresa mejor que en ningún otro la capacidad mimética que aparece como sustrato básico de la realización de los ideales de belleza (al menos si dejamos a un lado las tesis

---

<sup>446</sup> Teyssedère, Vol.II, 123.

<sup>447</sup> Ortega y Gasset, 1987, 48. La cursiva es nuestra. Ortega alude a la cuestión literaria, y aunque en líneas generales su opinión mantiene su validez en el ámbito de las artes plásticas, la situación en éstas fue mucho más compleja; en pintura el romanticismo impondrá una renovación en la apreciación de los géneros y en la elección de los temas, amén de otros matices que estudiaremos en su momento, pero no se dio una ruptura tan clara con el arte pretérito como la que se dio en la literatura o la música.

<sup>448</sup> Hauser, 519.

neoplatónicas sobre esta cuestión).<sup>449</sup> Aunque desvaída por una mediación, la Naturaleza no es apartada definitivamente de los planes teórico prácticos del academicismo; simplemente, se ignora la crítica de Leonardo (o de Vitruvio) contra los artistas que imitan a otros artistas y se prefiere el ser “nieta” de la Naturaleza antes que “hija” de ésta. Por otra parte, y aunque apoyados por factores externos, varios hitos enriquecen el paisaje institucional: el relevo de Le Brun, el triunfo del bando colorista tras la primera *Querelle*, y la puesta en tela de juicio de la perfección absoluta de los clásicos que constituye la base de la segunda *Querelle* iniciada por Perrault, demuestran que dentro del estamento académico queda al menos espacio para una cierta idea de la progresividad del arte, que éste aún puede tener un espacio de desarrollo, es decir, una historia. No ayuda mucho que la superioridad de los “modernos” se cimiente precisamente sobre la mayor panoplia de recursos normativos “incuestionables” de que disponen, pero al menos supone una concesión, bien que tal vez involuntaria, a la integración de las artes en un discurso general más amplio y en absoluto inamovible. En este sentido, las ideas de la academia mercantilista no fueron más lejos que las del manierismo pleno, al contrario, puede decirse que rebajaron en algunos puntos las pretensiones de sus precursores y que retrasaron la eclosión del individualismo extremo y de la fe en la inmanencia de los procesos artísticos que se inferían de las tesis importadas de la escuela italiana.

La gran diferencia, lo que determina el carácter particular de la autonomía del arte insinuada desde el modelo francés, es su éxito en el plano de las instituciones. Si en el manierismo hubo cierta coincidencia de intereses entre las aspiraciones de sus defensores y las ambiciones de las cortes europeas, aquí la coincidencia alcanza el rango de identidad. Las ideas academicistas buscaban dominar desde una “torre de marfil” situada por encima del tiempo, de las transformaciones sociales y de las clases menos ilustradas, tal y como buscaba gobernar el monarca al que servían, y el estado aceptó de buen grado correr con los gastos y fomentar la sensación de autosuficiencia, no ya sólo por el provecho económico y propagandístico obtenido, sino porque era consciente de que al romper los lazos que unían a los artistas con el público no dejaba a éstos más alternativa que la de seguir bajo su tutela o quedar a la deriva. Los académicos se habían movilizado por unos privilegios y un reconocimiento que creían acorde con su formación y sus capacidades, pero una vez obtuvieron la victoria parecieron olvidar la crónica de la lucha que les había elevado hasta su posición de dominio y consideraron ésta como algo “natural”, ya dado por las circunstancias. Hasta cierto punto esta conclusión era inevitable, pues casaba a la perfección con la mentalidad de un movimiento que había convertido en dogma sus aspiraciones de atemporalidad, de prevalecer sobre la historia, pero que en este aspecto sólo había logrado dar la espalda a su propio devenir.

---

<sup>449</sup> Ya hemos comprobado que la idea de Belleza fue uno de los ejes principales del discurso sobre las artes, desde la Antigüedad hasta hoy; incluso tras la crisis del modelo en el siglo XVIII, no podemos considerar el debate sobre ella como cerrado. En cualquier caso, para la academia histórica se mantuvo siempre en primer plano. Tatarkiewicz, cap. IV, V y VI.

### 2.3.2.3: La victoria de la academia sobre los gremios.

“La tendencia a pasar de la empresa de tipo artesanal, que trabaja con un capital relativamente pequeño, a la gran industria, y del comercio con mercancías a los negocios financieros, ya se puede observar desde muy pronto; adquiere la supremacía en los centros económicos italianos y flamencos a lo largo del siglo XV. Pero el quedarse anticuada la pequeña industria artesana debido a la gran industria, y la independización de los negocios financieros del comercio de géneros sólo acontecen hacia finales de siglo (...) *Los estratos inferiores y medios pierden, con su influencia en los gremios, el sentimiento de seguridad (...)*”<sup>450</sup>

Cuando comparamos las diferencias entre los modelos de mercado artístico holandés y francés pudimos constatar cómo la existencia de un entramado gremial en el primer caso se había mostrado casi inoperante a la hora de resolver los múltiples problemas que debían afrontar los artistas enfrentados a la progresiva liberalización del mercado artístico. Como se deduce de este hecho y del párrafo de Hauser, no era imprescindible la aparición de una academia de arte para debilitar a la institución gremial, ya que la principal función de aquélla fue la de implantar un control político sobre las artes que ni los gremios ni el mercado privado garantizaban. Pero precisamente dicho control pasaba por debilitar cualquier modelo alternativo que fuera un obstáculo para el mismo, y es en este sentido que las academias se convirtieron en el principal actor de peso para explicar, sino la extinción de los gremios, si la forma y los plazos en que ésta se produjo. Como prueba de ello, las academias se fundaron primero en los países con los gremios más fuertes y cerrados, Francia e Italia, pero tardarían en implantarse en otros con gremios débiles (Inglaterra) o tolerantes con los artistas cortesanos (Países Bajos); es decir, fueron más necesarias en aquellos lugares en los que la colisión de intereses entre las asociaciones artesanales y el estado era más evidente.<sup>451</sup>

Si hasta ahora habíamos hablado de la naturaleza organizativa de las sociedades gremiales y de su posicionamiento ante la práctica de las artes, ahora es obligado que nos detengamos en sus facetas política y económica, pues éstas determinaron la hostilidad del estado hacia ellas y el por qué de la ofensiva que desde la institución académica contribuiría a acelerar su disolución. En Italia, los gremios llegan a convertirse en el poder político *de facto* en varias repúblicas durante el siglo XIII: en Florencia la alta burguesía utiliza a los siete gremios principales de la ciudad como punta de lanza en su lucha contra la nobleza, dando a estas asociaciones artesanales un fuerte matiz político del que habían carecido hasta la fecha. En Alemania, en el mismo periodo, las luchas se dan entre los gremios y el patriciado urbano, y en Francia buscarán un difícil equilibrio que tan pronto les llevará a apoyar a la monarquía frente a las pretensiones feudales, como a ponerse del lado de los señores para intentar limitar el poder del rey. En este último país el poder gremial alcanza su apogeo hacia los siglos XVI y XVII,<sup>452</sup> un apogeo que provocará la

---

<sup>450</sup> Hauser, 430. La cursiva es nuestra.

<sup>451</sup> Pevsner, 93 y ss. El caso de los Países Bajos es notable, puesto que entre los artesanos gremiales existía cierta conciencia del carácter “liberal” de su trabajo, pese a lo cual las tentativas de fundar una academia al estilo de la francesa no fueron fructíferas hasta el siglo XVIII. Tanto en Flandes como en Holanda el gremio aplicaba “(...) su jurisdicción con suavidad”, y ni Rubens ni sus ayudantes y discípulos recibieron presiones para asociarse, pudiendo trabajar en la corte con entera libertad. No habiendo obstáculos a los designios estéticos del poder político (o de los artistas a él asociados), éste no se vio en la necesidad de recurrir a una academia como ariete contra los gremios.

<sup>452</sup> Jacques, 36

reacción de la realeza una vez logre imponerse a los señores feudales y pueda concentrarse en el último foco de oposición, generando un cúmulo de tensiones a las que contribuye y de las que forma parte, como ya sabemos, la fundación de los establecimientos académicos. Antes de la implantación del absolutismo los choques con el poder político son periódicos y muchas veces violentos, aunque rara vez se saldan con la victoria gremial. Sólo en Francia estallan motines de envergadura en 1357, en 1380 (éste por partida doble, en París y Rouen), 1382 y 1412, y aún se producirían enfrentamientos armados hasta fecha tan tardía como 1634.<sup>453</sup> Comparativamente, a lo largo de toda su historia y aún tomando como referente el conjunto de Europa y de todos los establecimientos, fueran o no artísticos, las academias jamás mostraron tal beligerancia en sus desacuerdos con el estado: el ennoblecimiento de sus directivos, el carácter “liberal” de sus actividades y los privilegios que sus alumnos disfrutaban, comparados con los aprendices gremiales,<sup>454</sup> contribuían a generar una sensación de pertenencia a la élite, o al menos de afinidad con ésta, que reforzaba la lógica docilidad de una institución que además para su supervivencia necesitaba forzosamente de las finanzas públicas (mientras que, como veremos, los gremios debían contribuir al mantenimiento de las mismas). El hecho de que los gremios se financiaran a través de las ventas que obtenían de su clientela, y no de la ayuda del estado, les dotaba de una autonomía que su contrapartida no podía permitirse, y precisamente por ello se hacía más difícil su control y más factible la disensión o incluso el enfrentamiento abierto. Estas diferencias en el grado de dependencia y de beligerancia de unos y otros fueron fundamentales en la valoración por parte de las monarquías absolutas a la hora de repartir sus favores.

Revisando las fechas, no debe resultar extraño comprobar que los conflictos con los gremios pierdan virulencia una vez fundadas las academias dependientes del estado: los maestros parecían entender que un perfil demasiado agresivo podía hacerles perder cualquier oportunidad de competir con su rival, y las derrotas previas demostraban de un lado la superioridad del poder absolutista sobre el feudal, y de otro que dicho poder disponía de un recambio bajo su directo control y que podía hacer valer ante la presión gremial. Aunque muchos oficios seguían fuera de la competencia de estas instituciones, era evidente para la jerarquía gremial que con el control de la formación y de la reglamentación profesional la monarquía les estaba dando el golpe de gracia, ya que les había privado del cuasi monopolio de la actividad económica que habían disfrutado hasta la aparición de la competencia estatal: ya hemos visto como en Francia las academias de arte acaparaban el estudio del desnudo y los encargos públicos, o cómo el estado regulaba severamente la actividad arquitectónica, limitando la intromisión de “maestros albañiles, contratistas y otras gentes que se mezclan en las construcciones” e imponiendo a éstos por ley la celebración de conferencias de carácter doctrinario a semejanza de las impartidas entre los académicos.<sup>455</sup> Y la imitación del modelo en otros países pronto produjo situaciones análogas en casi todos ellos: en España, por ejemplo, la corona prohíbe en 1757

---

<sup>453</sup> Jacques, 57. A la lista habría que sumar las sediciones de 1549, 1589 y 1640, pero en éstas no se trató de enfrentamientos directos con el poder monárquico, sino contra las municipalidades o dentro del propio gremio. En las manufacturas fundadas por Colbert las condiciones de los trabajadores eran aún peores que en los gremios, pero el sometimiento a disciplina militar y lo duro de la represión hace que “sólo” estallen levantamientos en 1716 y 1758.

<sup>454</sup> Ya sabemos que los alumnos de la academia estaban exentos del servicio militar (V. epígrafe 2.3.2.1). Por contra, los aprendices de los gremios podían ser reclutados, y en algunos casos se les llegó a ofrecer el acceso a la maestría si se enrolaban voluntariamente y regresaban vivos de la campaña. Jacques, 44.

<sup>455</sup> Teyssédre, 67. La imposición de las conferencias por parte de Colbert data de 1667, a pocos años de la fundación del centro parisino. Una medida así permitía al estado extender su presencia a la misma práctica interna de los gremios, pero sólo pudo hacerse efectiva cuando la academia había sentado los precedentes.

toda actividad arquitectónica a gremios y cofradías si no cuenta con el visto bueno previo de la junta académica;<sup>456</sup> en Viena, en 1726, se adopta casi literalmente la reglamentación de París, incluyendo las limitaciones a las clases del natural fuera de la academia o la exención para los cargos académicos de la obligación de pertenecer al gremio,<sup>457</sup> y en Copenhague, en 1771, se establece una regla por la cual “(...) todas las obras de arte ejecutadas para liberarse del gremio debían de ser presentadas a la academia”.<sup>458</sup> Conviene destacar que al tiempo que las academias limitaban los derechos de los gremios, rompían también con el carácter proteccionista de éstos en la medida en que la importación de artistas o directivos extranjeros podían resultar convenientes a la mejora de su eficacia en beneficio del estado.<sup>459</sup>

Por si esto no fuera suficiente, el desarrollo de las estructuras propias del capitalismo acabó “contaminando” la propia estructura organizativa de los gremios. En principio, para las autoridades gremiales la calidad de sus productos debía ser celosamente controlada y supervisada, e incluso aprobada por terceros, pues un mal trabajo afectaba negativamente a la reputación de todo el gremio y por extensión a la comunidad a la que éste pertenecía;<sup>460</sup> sin embargo, conforme estas asociaciones fueron ejerciendo un control monopolístico prolongado, fueron prevaleciendo en ellas los intereses corporativos por sobre las responsabilidades debidas a la clientela o al colectivo:

“Los reglamentos tendían única y exclusivamente a proteger al productor y nunca al consumidor, como se quería aparentar y como quiere hacer creer todavía la idealización romántica de los gremios. La abolición de la libre competencia implicaba desde el primer momento el más grave perjuicio para los consumidores. Incluso las exigencias mínimas puestas a la calidad de los productos industriales no se imponían en absoluto por altruismo, sino que estaban formuladas con la agudeza suficiente como para asegurar una venta regular y constante”.<sup>461</sup>

En España, por ejemplo, la academia denunciaba con frecuencia la injerencia de sujetos inhábiles que, sin la debida titulación, intervenían las obras escultóricas de las iglesias sin más preparación que la de un “artesano” (retablista o carpintero), echándolas a

---

<sup>456</sup> Bedat, 357.

<sup>457</sup> Pevsner, 91.

<sup>458</sup> Pevsner, 120. Viena y Berlín establecerían exámenes para los artesanos que quisieran completar la formación de su gusto y sus aptitudes en la academia, concediendo los títulos de ciudadanos académicos (Viena) y artistas académicos (Berlín).

<sup>459</sup> Ya hemos explicado que la academia acabó heredando parte del carácter proteccionista del gremio y resulta interesante comparar la evolución de ambos: si el proteccionismo gremial comenzó siendo beneficioso para todos los artistas asociados, finalmente sólo redundó en beneficio de los maestros. De hecho, éstos no dudaron vulnerar tal proteccionismo y en recurrir a mano de obra “inmigrante” para rebajar los salarios, como ocurrió en Darnetal (cerca de Rouen) en 1697, desencadenándose con ello una huelga de oficiales (J. Jacques, 113). Por el contrario, el proteccionismo académico buscaba inicialmente el beneficio del estado, pero el caso de Bernini, el constante choque de competencias con los gremios, y la misma pervivencia de las estructuras académicas en un contexto en el que no desempeñan un papel especialmente relevante, prueban que en este caso se evolucionó hacia la búsqueda del beneficio de la propia institución, por encima del estatal.

<sup>460</sup> Kropotkin, 156. Puede decirse que en su apreciación de los gremios Kropotkin está en el extremo opuesto a Hauser, quien seguramente tildaría al primero de “romántico.” No obstante, la visión “idealizada” de los gremios se ajusta bastante a los hechos en lo que se refiere a las primeras fases de su evolución; el estudio comparado de distintas fuentes demuestra que tan erróneo es atribuir este carácter “benévolo” a toda la historia de la institución, como negarlo por completo y extender a la totalidad de su desarrollo los defectos que el modelo exhibe en las fases medias y finales de su existencia.

<sup>461</sup> Hauser, 295. El consejo de la ciudad de Nîmes, de hecho, se opone en 1651 a la creación de un gremio de sastres para evitar un alza de los precios (Jacques, 35, Nota 1).

perder con toda suerte de “mamarrachadas” [sic] cobradas a bajo precio pero sin la más mínima calidad.<sup>462</sup> Ante las múltiples quejas de las juntas académicas, la corona se ve obligada a intervenir en repetidas ocasiones, limitando paulatinamente la autoridad de unos gremios y cofradías que resisten incluso de manera violenta los intentos de dejar a los artistas libres de su autoridad para pasarlos, en muchos casos, a la de una academia que se supone garante de unos mínimos de solvencia en la ejecución: en 1757 se prohíbe toda cofradía que intente arrogarse autoridad o competencia en cuestiones artísticas (pudiendo sólo reunirse con fines sociales o piadosos) ante la ineptitud de muchos de sus miembros, algunos de los cuales suplen su ignorancia de los preceptos más elementales del dibujo acudiendo a instrucciones verbales, pero lo cierto es que la academia no conseguirá el control de la actividad arquitectónica hasta 1777. Aún habrá que esperar hasta 1780 para que sea promulgada la real orden que garantizaba que pintores, escultores y arquitectos pudieran ejercer libremente su oficio “sin que ningún gremio se arrogase el derecho de impedirselo.”<sup>463</sup>

Incluso Kropotkin reconoce que, influidos por la pujanza de las estructuras estatales, hacia el siglo XVI los gremios se limitaban a reproducir en su seno la misma discriminación clasista que hasta entonces habían procurado mitigar. Si inicialmente la diferencia entre maestro y aprendiz venía dada por la que se debía al grado de experiencia y de habilidad para el oficio, poco a poco comenzó a convertirse en otra distinción sostenida por las diferencias de riqueza y posición social.<sup>464</sup> De hecho, la situación de los aprendices fue empeorando con los años, ya que al incrementarse la competencia se convertían en mera mano de obra barata y casi sin derechos; las disposiciones legales que establecían una duración fija del aprendizaje independientemente de la dificultad del oficio y del grado de aptitud del aprendiz demostraban claramente que la preocupación por la calidad del trabajo pasaba a ser secundaria ante la prioridad de mantener en puestos mal remunerados a amplias masas de los trabajadores de cada oficio.<sup>465</sup> Igual comportamiento se observaba hacia los oficiales, a los que frecuentemente se les imponían condiciones para la realización de la obra maestra que podían ser de imposible cumplimiento o por su dificultad o por su coste económico.<sup>466</sup>

En este sentido, Jacques coincide con Kropotkin y describe un proceso involutivo en el carácter de los gremios: inicialmente surgen como asociaciones que ofrecen protección ante los abusos del señor feudal; más adelante se convierten en las asociaciones

---

<sup>462</sup> Bédar, 349.

<sup>463</sup> Bédar, 335 y 356. No obstante, tras las agresiones cometidas por el gremio de Barcelona sobre los artistas que intentaban quedar independientes, fueran o no académicos, todavía fue necesaria la redacción de una nueva orden, fechada en 1782, en la que se amenazaba con penas de cuatro años de destierro a quienes fueran responsables de actos como éstos, pues por su causa “...no era posible que las Artes pudieran prosperar en sus Dominios [los del rey]”. Para compensar esta norma, la monarquía impuso a los académicos que se dedicaran tan sólo a su profesión para evitar que otras pudieran “entorpecer su ingenio”, manteniendo la política, común a buena parte de Europa, de arrinconamiento progresivo de las organizaciones gremiales, con lo que se procuraba evitar el choque directo sin dejar de minar gradualmente su influencia. Este caso concreto demuestra, además de la escasa preocupación de los gremios por la calidad de su trabajo, que su hostilidad no se manifestaba sólo contra la academia, sino en general contra cualquier alternativa a su predominio. Aunque no es el caso de todos los países (sabemos que los holandeses eran más flexibles) sirve como ejemplo de la paulatina degradación interna de estas instituciones.

<sup>464</sup> Kropotkin, 156.

<sup>465</sup> J. Jacques, 71 y ss.

<sup>466</sup> J. Jacques, 32. Ya en el siglo XV se establecieron disposiciones para que el rey o los regidores pudieran admitir en los gremios a oficiales injustamente suspendidos, pero sus órdenes rara vez eran acatadas por la ya mencionada resistencia de las asociaciones ante cualquier imposición externa.

libres entre pares de las que también hablara Hauser; una vez consolidados, comienzan a ejercer un papel fuertemente proteccionista frente a la competencia exterior; y finalmente, desnaturalizados por la evolución del medio económico en que se desenvuelven, se convierten en meros mecanismos con los que reforzar el poder de los maestros frente a aprendices y oficiales.<sup>467</sup> A medio plazo este comportamiento resultó tan devastador como las maniobras hostiles de la academia, puesto que no sólo los miembros asociados seguían sin disfrutar de los privilegios de los académicos, sino que ahora además pertenecían una institución que, lejos de protegerles de los problemas externos, planteaba también otros de carácter endógeno. Así, a sus enfrentamientos con el poder real y las academias, los gremios sumaron los propios choques internos de los maestros contra sus subordinados, cada vez más sometidos a la explotación de los primeros y que en ocasiones llegaban a recurrir a sus propias agrupaciones (generalmente cofradías) para contrarrestar los abusos de los superiores jerárquicos.<sup>468</sup> Si previamente su carácter urbano les había enajenado el apoyo del campesinado, y su proteccionismo había dificultado la unión a nivel nacional de las diferentes asociaciones,<sup>469</sup> la ruptura de la unidad entre los diferentes escalafones minaba más aun su fuerza. Cada vez con menos asideros propios, y privados del apoyo estatal, los gremios cayeron en una política cortoplacista, heredada tal vez de su localismo, que iba a facilitar su eliminación.

En las academias la situación era bastante diferente, puesto que su carácter eminentemente educativo permitía disociar más fácilmente el ámbito formativo del laboral; por tanto, mientras en el gremio se daban simultáneamente los problemas derivados de la formación de la mano de obra y de su explotación, en la academia, por lo general, el artista no comenzaba su trayectoria como tal hasta haber completado su ciclo formativo y no se veía explotado durante éste. Es cierto que obedecía a una jerarquía, pero ésta era sufragada por el estado y no obtenía beneficio económico alguno del trabajo de los alumnos. Alumnos que, por otra parte y en la época de esplendor de la institución, tenían casi garantizada su ocupación a expensas del erario público, habían recibido una formación mejor que sus contrapartidas y, en el peor de los casos, eran tenidos en mayor estima por el público adinerado.

Para luchar contra los gremios, Luis XIV no sólo funda la academia de París y le concede amplias ventajas en los terrenos formativo y productivo, sino que extiende el uso de ciertos privilegios reales heredados de sus predecesores, como el de las cartas de maestría:

---

<sup>467</sup> Jacques, 25 y ss. Los ejemplos que hallamos en esta obra son abundantes, basta con remarcar algunos: los referidos a los malos tratos y abusos contra los aprendices, las leyes contra los vagabundos para obligarlos a trabajar por un salario miserable, el uso de artesanos extranjeros por su menor coste, o la contratación de mujeres para presionar a la baja el salario de los hombres. Como muestra de la degradación progresiva de la función solidaria de los gremios, el sueldo de una mujer equivalía a  $\frac{3}{4}$  del masculino en el siglo XIV; en el XVII se había reducido a  $\frac{2}{4}$  y seguía a la baja, mientras también bajaba el poder adquisitivo de los varones. Op. Cit, 84.

<sup>468</sup> Jacques, 63 y ss. Las cofradías resultaron ser aún más peligrosas que los gremios, precisamente porque retomaban el antiguo espíritu de asociación entre iguales que éstos habían perdido. Por este motivo fueron objeto de una encarnizada persecución que las haría desaparecer antes que la institución de la que se habían segregado: el absolutismo hizo retroceder severamente los derechos de los trabajadores, incluyendo a los artesanos, de modo que huelga decir que si incluso unos gremios “corrompidos” eran mal vistos, peor aún lo eran las tentativas de restituirlos a su naturaleza fundacional.

<sup>469</sup> Kropotkin, 172. Los congresos de trabajadores de distintas ciudades de un estado o territorio no eran raros en la Edad Media y en algunas zonas persistieron hasta fecha tardía, tal es el caso del de la Liga Hanseática en 1572. Pero el creciente proteccionismo de las asociaciones los haría caer en desuso conforme fueron enfrentándose entre ellas.



“Se llamaban así los títulos de maestro que el rey se arrogaba del derecho de crear en ciertas ocasiones, y cuyos poseedores escapaban a las reglas ordinarias de los gremios para acceder a la maestría: podían ejercer el oficio derogando las estipulaciones concernientes a la duración del aprendizaje, y sin obra maestra. Los gremios vieron siempre con malos ojos este atentado a sus privilegios. Cuando no podían obtener la supresión de estas cartas, las compraban para luego hacerlas desaparecer. Esta solución agradaba, naturalmente, al rey, cuyo único deseo era conseguir más dinero. Las cartas aumentaron cada vez más, y particularmente durante el reinado de Luis XIV: ya no encontraban tomadores”.<sup>470</sup>

Inspirado por los resultados que obtiene con este privilegio, el rey modifica en 1691 los mecanismos de control gremiales y sustituye a los tribunales internos y a los maestros guardianes por cargos directamente dependientes de la corona y que debían adquirirse a ésta “a peso de oro”, de tal modo que equipara parcialmente su gestión a la de las academias al introducir en ella a elementos ajenos al oficio.<sup>471</sup> Pero por lo demás el único interés que tiene la monarquía en tolerar a los problemáticos gremios es el meramente recaudatorio. En efecto, puede que el mayor agravio que tendrán que sufrir estas agrupaciones es el de soportar cargas impositivas draconianas que contribuirán, entre otras cosas, a financiar precisamente a sus rivales académicos; sólo la sedería de Lyon tuvo que desembolsar 200.000 libras en 1745 para poder comprar 150 cargos de inspectores e interventores al estado, estado que a buen seguro reinvertiría parte de esa suma en las fábricas de tapices y tejidos que en su día estuvieran bajo la supervisión de Le Brun, dedicadas tanto al mercado interno como a la exportación y por tanto en directa competencia con sus involuntarios contribuyentes. La sedería tuvo que empeñarse para afrontar los gastos exigidos por las nuevas condiciones, con lo que Luis XVI aprovecharía su estado de virtual quiebra para clausurarla en 1776, vendiendo sus bienes en provecho propio.<sup>472</sup> Y no sólo se incrementa la presión económica, también se hace lo propio en el terreno de las competencias: Colbert no se limita a acaparar el mercado a través de las restricciones legales, las fábricas reales y las academias, sino que restringe aún más la ya de por sí vigilada libertad de movimientos de maestros y oficiales. “Tras una encuesta muy minuciosa, hizo que cada oficio redactara unos estatutos muy precisos, que consagran el principio de la reglamentación uniforme y obligatoria, llevándolo al extremo. Con él el régimen de la libertad del trabajo retrocedió por todas partes.” Prohíbe que maestros y oficiales se expatrien ante el riesgo de que lleven su arte al extranjero, en 1672 “(...) hacía detener a los emigrantes reclutados en Aunis y en Poitou por los emisarios del rey de Dinamarca, quien deseaba poner a punto la fabricación de sal en sus estados,” e impone penas de galeras y multas de hasta 3000 libras para todo aquél que intente emigrar e incluso que reclute mano de obra para trabajar en países vecinos.<sup>473</sup> Teniendo en cuenta que en la práctica casi todos los encargos de envergadura dependían del estado, y éste para satisfacerlos recurría a sus fábricas y academias, se comprenderá que semejante marco jurídico dejaba en un callejón sin salida a todo aquél que no estuviera dentro del el

---

<sup>470</sup> Jacques, 40.

<sup>471</sup> Jacques, 42. Enrique IV ya había creado cargos que limitaban parcialmente la independencia en la gestión interna, pero con el edicto de Luis XIV la intrusión de los cargos gestionados por el estado pasó a ser habitual.

<sup>472</sup> Jacques, 42. El interés recaudatorio de la monarquía llegó a tal extremo que un edicto de 1696 declaraba nulos los abandonos de los oficiales que dejaban las sociedades, asfixiados económicamente por el mismo gobierno que acto seguido no tenía el menor reparo en exigir su retorno al seno del gremio para mantener abierta tan generosa fuente de ingresos.

<sup>473</sup> Jacques, 45 y 96.

engranaje productivo de la realeza: dentro del país sólo quedaba hacer negocios de pequeña envergadura, y fuera, ninguno en absoluto salvo clandestinamente.

El auge del capitalismo mercantilista había llevado a la fundación de la academia como instrumento al servicio de la planificación económica absolutista, y había hecho uso de ella contra las estructuras gremiales, debilitándolas considerablemente e induciéndolas a adoptar pautas de funcionamiento que buscando mejorar su competitividad sólo sirvieron para desacreditar su imagen y entorpecer aún más su supervivencia; finalmente, fueron el desarrollo económico y las nuevas necesidades productivas los factores determinantes para abolir definitivamente las asociaciones heredadas de la Edad Media. Precisamente en 1776, el mismo año que se liquidaba el gremio de la sedería lyonesa, Turgot conseguía de Luis XVI la firma del edicto que abolía los gremios, aprovechando su situación de extrema debilidad y el pésimo estado de las cuentas de muchos de ellos; los economistas, los filósofos y los enciclopedistas apoyaron la medida. Sin embargo esta primera tentativa no llegó a cuajar: su sucesor en el cargo, Necker, era consciente de las limitaciones que estas comunidades imponían al desarrollo del comercio y de la industria, un desarrollo en el que el proteccionismo comenzaba a verse eclipsado por las tesis librecambistas, pero los ingresos que el estado percibía de los impuestos y de la venta de cargos seguían siendo partidas muy elevadas, de modo que el edicto fue derogado y sustituido por una serie de disposiciones con carácter reformador de los mecanismos gremiales que limitarían aun más su autonomía, pero que se revelarían igualmente ineficaces para sanear su situación. Los gremios sobrevivieron temporalmente, pero aprovechando su crisis y el estado de incertidumbre generado por las reformas el director de la *Académie Royale*, el Conde d'Angiviller, consiguió la abolición de la academia gremial de Saint Luc en 1777, así como la prohibición de toda exposición pública fuera de los salones oficiales, *lo que en la práctica del ámbito artístico suponía dejar inoperantes a las asociaciones externas a la academia*.<sup>474</sup> Éstas ya no fueron capaces de contraatacar para recuperar lo perdido, aunque hubo que esperar precisamente a la Revolución para que se pronunciara la abolición general y definitiva, en 1791, en nombre de la modernización de todas las facetas de la actividad de la nación.<sup>475</sup>

Es cierto que también los revolucionarios plantearían la supresión de la academia siguiendo las tesis de David,<sup>476</sup> pero ésta no se llevó a término más que durante un breve paréntesis y la institución, como veremos, siguió su camino con pocos cambios tras una pequeña crisis de la que a corto plazo saldría claramente reforzada: Napoleón la restauraría en fecha tan temprana como 1806, con la única salvedad de que el estudio de la Arquitectura, integrado por Le Brun, quedaría en manos de la politécnica hasta la Restauración. Pero no hubo perdón para los gremios.<sup>477</sup> Por más que el entorno social estuviera experimentando transformaciones de una profundidad tal vez mayor que las vividas durante el Renacimiento, lo que era obvio es que el principio de estado-nación seguía vigente, y con él, la necesidad de un control siquiera parcial de la actividad formativa para evitar conflictos con los intereses del estado. Las academias, incluyendo las artísticas, seguían satisfaciendo la mayoría de los requisitos que se les exigía desde el

---

<sup>474</sup> Carrillo, 112, y Pevsner, 125.

<sup>475</sup> Jacques, 54 y ss.

<sup>476</sup> Las academias en general, y no sólo la de Bellas Artes, fueron abolidas durante la Revolución Francesa como instituciones representativas del Antiguo Régimen y de su ideología. Y al igual que en el caso de las artes, en las demás ramas la abolición resultó ser más simbólica que real y por eso pudo volverse a la situación previa en pocos años.

<sup>477</sup> Alcayde Egea, 274.

poder político. Los gremios, por contra, no habían sido capaces de adaptarse a las nuevas condiciones y todo lo más sus cambios habían consistido en una lenta degradación de sus ideales originales para acabar reproduciendo a pequeña escala el marco de explotación que se daba fuera de ellos. Incapaces para dar satisfacción a la gran mayoría de sus asociados, inútiles para el poder político y obstáculos para el desarrollo económico según las nuevas normas se consolidaban, sólo les quedaba desaparecer, y así se entendió en la mayor parte de Europa cuando también en esto siguió el ejemplo francés: Bélgica aboliría los gremios en 1795, la Italia napoleónica en 1807 y Prusia en 1811.<sup>478</sup>

Irónicamente, hasta ese momento la academia había contribuido a reforzar la idea de la práctica artística como actividad “autónoma”, pero eran los artesanos gremiales los que con mucho habían estado más próximos a ella: eran sus propios gestores y puntualmente llegaron a ser la autoridad política, ellos mismos redactaban las leyes que debían obedecer a nivel interno, mantenían el contacto directo con sus clientes sin intermediarios, controlaban la enseñanza, la producción y la venta, y se mantenían con los réditos de su propia actividad sin precisar la ayuda del estado (al que, por el contrario, financiaban por las vías ya expuestas).<sup>479</sup> Y fue esta autonomía el principal motivo de su ruina a manos de las monarquías absolutas, de tal modo que *la idea de “el arte por el arte” se iría difundiendo en la época en la que la institución que se había mostrado más independiente certificaba su ocaso* a la par que en tal proceso se alejaba de los principios corporativos que le habían dado vida. Sólo el artista de la Holanda burguesa había podido llegar a un grado semejante de independencia, pero su carácter particular y lo modesto (cuando no precario) de su situación no lo hacían incómodo a ojos del poder, de tal modo que cuando las academias intentaron imponer un monopolio en el contexto en el que trabajaba, simplemente se plegó a éste o pasó a un discreto segundo plano. Así, cuando una figura del calibre de Rembrandt comenzó a alejarse de las pautas marcadas por su entorno social, a éste le resultó sumamente fácil deshacerse de él,<sup>480</sup> ya que el precio que este tipo de artistas tuvo que pagar por su autonomía fue el del aislamiento, y de éste derivó una clara incapacidad para oponer una resistencia organizada o para hacer valer sus intereses con fuerza suficiente. Y sin embargo fue esa misma incapacidad la que, paradójicamente, les permitió mantenerse en el mundo de la institución “arte”, pues por su carácter inofensivo su actividad no fue respondida con hostilidad, sino con simple indiferencia.

Desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII tres formas de organización habían coexistido en mayor o menor medida y según el país: los artistas se habían desenvuelto en el ámbito gremial, en el academicista o en el liberal. Pero entraban en el siglo XIX abocados a transitar sólo por las dos últimas vías; aunque no fueran formalmente abolidos en todos los países, los gremios ya habían dejado de ser agentes de peso y quedaban, en el mejor de los casos, como instituciones simbólicas, reliquias despojadas de cualquier papel práctico o ejecutivo. No obstante, la academia no iba a disfrutar ni mucho menos de un florecimiento impulsado por la desaparición de uno de los modelos rivales: para cuando éste se retira de escena, es el mercado el que empieza a imponer sus normas en toda Europa como hasta entonces lo había hecho en Holanda, y esto sucede incluso en el bastión francés. Es cierto que el proceso aun llevará un tiempo, y que la adopción del neoclasicismo como nuevo estilo oficial, tan afín a los intereses de la burguesía revolucionaria, supondrá el inicio de un periodo de esplendor que, con los debidos matices, durará hasta bien entrado el siglo XIX. Pero a la larga esta situación se revelará

---

<sup>478</sup> Pevsner, 166.

<sup>479</sup> Kropotkin, 156.

<sup>480</sup> Hauser, 551.

circunstancial y no servirá para detener los cambios en la naturaleza del mercado. Y del mismo modo que los gremios habían sido un anacronismo durante siglos, al cabo de unas décadas ese papel le tocaría desempeñarlo a las academias con las que habían competido durante su largo declive, pues éstas tenían en común con ellos lo que dijera J. Jacques: “Organismos hechos para conservar, fueron barridos por fuerzas lo propio de las cuales era avanzar”.<sup>481</sup>

---

<sup>481</sup> Jacques, 162.

### 2.3.3: Desarrollo y evolución del modelo mercantilista y de su marco teórico:

#### 2.3.3.1: Primeras crisis de la academia: cuando un modelo “eterno” ha de adaptarse a una realidad cambiante.

Ya hemos visto que desde el principio de su lucha los partidarios de la academia habían ligado su suerte a la de la monarquía, y esto fue válido tanto para las épocas de bonanza como para las de crisis. El reinado de Luis XIV se prolonga hasta 1715, pero su declive comienza años antes, cuando “las consideraciones religiosas determinaron una política irracional que condujo al país a un grave debilitamiento económico; [es] el periodo de Madame de Maintenon, de la muerte de Colbert, de la revocación del Edicto de Nantes y persecución de los protestantes, el sector económicamente más significativo de la clase media francesa.”<sup>482</sup> La coalición de varios estados europeos contra Francia y las vicisitudes bélicas ya no tan favorables y demasiado prolongadas ensombrecen aún más el panorama, y esto se refleja necesariamente en la actividad artística en su conjunto. La Guerra de los Nueve Años (1688-1697) absorbe la mayor parte de los ingresos reales, de modo que en 1689 “el presupuesto de Construcciones se desploma, la orfebrería se destina a la fundición para la compra de cañones,”<sup>483</sup> y en 1694 se pide a la academia que suspenda totalmente sus actividades ante la imposibilidad del gobierno de recaudar los fondos necesarios para su mantenimiento. Todo esto cuando apenas dos años antes Colbert había conseguido el aumento de su dotación.<sup>484</sup>

En rigor, el quebranto de las finanzas estatales francesas en el declive del reinado de Luis XIV pudo suponer un duro golpe para la academia, pero no sería del todo correcto achacarle el papel protagonista en la primera crisis que iba a sufrir la institución, pues ésta se venía gestando ya desde los años previos y aflora antes de la caída en la financiación. No obstante, esta primera crisis, lejos de amenazar la supervivencia del centro, lo que cuestionaba era en todo caso la esencia ideológica en que se había sustentado bajo el mandato de Le Brun. Dicho mandato ya había comenzado a verse discutido de manera firme a partir de 1671 cuando se produce la primera *Querelle*, entre los poussinistas o partidarios del dibujo (bando al que pertenece el director) y los rubenistas o partidarios del colorido, considerados los *modernes*. La Querella es también un reflejo de los cambios políticos y sociales de fondo y de cómo éstos acaban por permear la barrera institucional, favoreciendo en el proceso al bando de los rubenistas y certificando el declive de Le Brun. Con la muerte de Colbert, el director perderá a uno de sus principales valedores y se verá apartado de su cargo por sus enemigos hacia 1685, año en el que se puede considerar como cerrado el “periodo creador del clasicismo barroco.”<sup>485</sup>

En la práctica, el relevo de Le Brun por Mignard suponía abandonar varias de las directrices estéticas impuestas por el primero y adoptar otras menos severas en lo formal, más emotivas o expresivas. Y es que el bando de los rubenistas, encabezado por R. de Piles, defendía un criterio que encajaba mejor con las nuevas circunstancias políticas, marcadas, como ya hemos indicado, por un mayor acento en el aspecto religioso y por una dirección, la de Louvois y Maintenon, en la que las consideraciones y preferencias personales se anteponian al cálculo racional a largo plazo: lógicamente, este “sentimentalismo” político encontraba mejor reflejo de su carácter en el colorismo de la

---

<sup>482</sup> Antal, 26, nota 4.

<sup>483</sup> Teyssèdère, 9.

<sup>484</sup> Pevsner, 80.

<sup>485</sup> Hauser, Vol. II, 11.

nueva escuela dominante.<sup>486</sup> En sí, este cambio en el organigrama no suponía el cuestionamiento de la academia ni amenazaba su continuidad o su primacía. No era la institución la que se veía contestada, sino la naturaleza de algunas de sus bases teóricas fundacionales. El clasicismo se había apoyado en la implantación de un rígido código normativo pretendidamente universal y atemporal, pero ahora, dentro de la misma institución que lo había implantado y difundido primero por Francia y luego por el resto de Europa, se producía un cambio significativo en los postulados estéticos promovidos desde la misma; es cierto que el debate se había incubado desde los primeros años, pero sólo ahora se consumaba el triunfo del bando opositor al criterio de Le Brun. La situación era especialmente relevante porque dichos cambios no habían sido fruto de una imposición externa; ninguna hipotética oposición contraria a la estructura institucional había obligado a ésta a abdicar de sus normas para adoptar las del rival. Por más que se apoyara en el nuevo entorno, *el cambio había venido desde dentro*, y si bien no supuso ni mucho menos un declive de la influencia de la academia, sí puso en cuestión (cuando no negó abiertamente) la validez general e inamovible de sus principios: cuando se establece una rigidez dogmática casi absoluta en un programa ideológico, cualquier variación del mismo se ve al instante magnificada en su envergadura al cuestionar en bloque la esencia de éste. Y esto es debido a que cualquier cambio se convierte en excepción en un modelo que, por norma, *debe excluir toda excepción de su naturaleza*. Este problema de coherencia abría una grieta que con el paso del tiempo, y ensanchada por la crisis económica, se convertiría en la vía por la que buena parte de sus opositores atacarían tanto a la institución como a las ideas que defendía.

Tal grieta era un reflejo de la abierta en la misma estructura del estado, y preludiaba las transformaciones que la sociedad estaba a las puertas de experimentar. Si hablábamos de una erosión de la autoridad monárquica en los últimos años de vida de Luis XIV, será tras su muerte que los cambios, hasta entonces contenidos, van a desbordar en todas las esferas de la vida francesa, incluyendo naturalmente el ámbito de las artes. Durante la regencia de Felipe de Orleáns comienza una fuerte reacción contra los métodos de su antecesor, considerados anticuados:

“Política y socialmente procuró un renacimiento de la nobleza; económicamente, fomentó las iniciativas privadas, como las de Law; introdujo un nuevo estilo en la vida de las clases superiores e hizo una moda del hedonismo y el libertinaje. Comenzó así una desintegración general, a la que no resistió ninguno de los antiguos vínculos. Muchos de ellos se reconstruyeron más tarde, pero el viejo sistema estaba removido para siempre. (...) En tiempos de Luis XIV toda la vida intelectual estaba todavía bajo la protección del Rey; no había apoyo fuera de él, y mucho menos lo hubiese habido contra él. Pero ahora surgen nuevos protectores, nuevos patronos y nuevos centros de cultura; *el arte en gran parte y la literatura en su totalidad se desarrollan ahora lejos de la corte y del rey.*”<sup>487</sup>

---

<sup>486</sup> Como ya explicamos en el epígrafe 2.3.1, durante el largo debate mantenido por las escuelas partidarias del dibujo frente a aquéllas más proclives a dar protagonismo al color, las primeras habían representado posturas más racionalistas y estrictas, amparadas en un terreno más apto para el análisis riguroso de la creación artística. La perspectiva renacentista con punto de fuga había sido el mejor espaldarazo para certificar la adhesión del dibujo a razones matemáticas, y en ese sentido se movieron también muchos estudios relativos a las proporciones, tanto anatómicas como arquitectónicas. El color, en cambio, tardó mucho más tiempo en dar con un discurso equivalente (que por otro lado nunca llegó a ser tan riguroso) y hasta entonces apareció siempre vinculado a factores sentimentales o inaprehensibles que explican su minusvaloración por parte de los academicistas, pero que también contribuyeron a su reivindicación cuando las élites buscaron “descansar” de los rigores del clasicismo en un lenguaje más emotivo.

<sup>487</sup> Hauser, Vol. II, 12 y ss. La cursiva es nuestra.

Tras la prolongada ausencia impuesta por Luis XIV, la corte abandona Versalles y vuelve a París, al tiempo que la nobleza y la alta burguesía se dispersan por un archipiélago de castillos, palacios y residencias de lujo que, sin perder de vista a la capital, imponen igualmente una diversificación de los encargos y de los núcleos de actividad intelectual y estética aún mayor que la previa a la instauración del absolutismo. Desentendida de los asuntos del estado, la nobleza se entrega a una vida contemplativa, al tiempo que la burguesía aprovecha la liberalización de la economía para ir imponiendo sus principios individualistas, ejemplificados en la tesis del *laissez faire*, y va ocupando los puestos clave en el comercio, la banca, la industria o las profesiones liberales, y sobre todo en el periodismo o la literatura, cada vez más importantes a la hora de configurar una opinión pública y un marco ideológico; sólo los altos puestos de la corte, la Iglesia o el ejército quedan fuera de su órbita.<sup>488</sup> Lo que esto implica es una igualación de las diferencias de clase entre las capas altas, pero al tiempo que se mantienen o agudizan las existentes entre estas élites como conjunto y todo el resto de la sociedad. Los artistas ven cómo se amplía el número de sus clientes, pero también como los gustos de esta nueva y variopinta clientela se alejan del *Grand Style* aún dominante en la academia y que incluso la corona empieza a ver como ajeno a sus preferencias. Nobleza y burguesía buscan un arte más particular e íntimo, bien familiar, bien hedonista, en un proceso que recuerda en parte al vivido en la sociedad holandesa, a la que ya vimos ajena a los procesos de concentración política y absolutismo dominantes en buena parte del continente: si en el Salón de 1699 se exponen cincuenta retratos, género doméstico por excelencia, en el de 1704 pasan a ser doscientos,<sup>489</sup> y son los que al fin, y junto a obras costumbristas, acaparan la atención del público, desplazando paulatinamente a la gran pintura de tema histórico a un segundo término.

La comparación con Holanda no quiere decir que los resultados sean idénticos en ambos casos. Los clientes holandeses no gustan de una ostentación tan extrema como los franceses, que todavía se ven afectados por el esplendor absolutista y son menos dados al rigor protestante; si en Holanda el gusto burgués se orientó principalmente hacia un arte de marcado realismo, en Francia el legado académico había dejado un importante poso que iba a orientar ese gusto hacia un estilo con un mayor grado de sofisticación y artificiosidad y aún dado a ciertas fórmulas repetitivas o estereotipadas: el rococó.

“El despreocupado por la expresión espiritual, su lenguaje formal alambicado, virtuosista, cuidadoso y melodioso, sobrepasan todo alejandrismo. Su “*el arte por el arte*” es hasta cierto punto más auténtico y más espontáneo que el del siglo XIX, pues no es un mero programa ni una mera exigencia, sino la actitud espontánea de una sociedad frívola, cansada y pasiva, que quiere descansar en el arte. El rococó representa la última fase de una cultura social en la que el principio de belleza predomina de manera absoluta y en la cual “lo bello” y “lo artístico” son todavía sinónimos.”<sup>490</sup>

El rococó puede ser heredero directo del estilo académico en algunos aspectos, pero en otros supone una ruptura que, arropada por las múltiples similitudes técnicas, puede pasar inicialmente desapercibida. Ciertamente que la academia había centrado su teoría y su práctica en la consecución de una belleza de acabada perfección, pero siempre instrumentalizada como herramienta para glorificación del monarca y del estado; esa belleza “para otro fin” comenzaba a entenderse como un fin *en sí misma*. El nuevo estilo que reclaman las élites francesas “(...) no es una mera evolución del Barroco o, mucho

<sup>488</sup> Op. cit, Vol. II, 17 y ss.

<sup>489</sup> Op. cit, Vol. II, 21.

<sup>490</sup> Op. cit, Vol. II, 40 y 41. La cursiva es nuestra.

menos, su decadencia. La relación, en ocasiones estrecha, que con el Barroco guarda no debe ocultar los cambios radicales que introduce. (...) las cualidades sensibles de los acontecimientos narrados o de figuras y objetos representados no son medios para representar significados distintos de ellas mismas. No aluden a la gloria divina o a la ceremonia religiosa, no cantan la excelsitud de lo trascendente o la magnificencia del monarca. Las cualidades sensibles poseen valor por sí mismas en tanto que producen placer o deleite (...) Un placer más refinado, más delicado, gozoso y, a pesar de todo, espiritual, placer del gusto, un placer que no dudo en denominar estético: marca de un ámbito nuevo y, en buena medida, *autónomo*. ”<sup>491</sup>

En la Francia del periodo triunfan sucesiva o simultáneamente Watteau, Fragonard, Boucher o Chardin. El sensualismo lúdico del estilo o el intimismo familiar de este último casan mal con el grandilocuente rigor clasicista del estilo Luis XIV, aunque instrumentalice su virtuosismo técnico en provecho propio. No se abandona el gusto por la alegoría y el simbolismo clásicos, y el caso más representativo será el del propio Watteau (que seguramente por ello es el favorito de historiadores y críticos); pero todos estos elementos quedan paulatinamente relegados, a la par que se incrementa el aislamiento de la academia que los defendió en el periodo anterior. Si el auge de los rubenistas en la dirección parecía anunciar una apertura de mayor calado y acompasada con el entorno, los académicos no persistieron en esta tendencia, o al menos no la agudizaron. Habían puesto en tela de juicio sus dogmas en sus propios debates internos, pero estos primeros pasos no tienen más consecuencias, ya que insistir en ellos hubiera supuesto admitir una contradicción capital que era preferible dejar tan sólo insinuada. La institución no es obligada a una reforma profunda, y sus dirigentes, no viéndose enjuiciados desde el estado que les mantiene y para el que aún son útiles, parecen dejarse llevar por la misma laxitud que ablanda a las demás élites del país. Las conferencias van perdiendo su relevancia y ante los nuevos problemas teóricos que puedan surgir se prefiere recurrir a las compilaciones del pasado antes que abrir un nuevo debate que pueda aportar una ampliación de la doctrina o un refuerzo de la misma. El nuevo mercado no respeta la rígida jerarquización de los temas impuesta hasta entonces y se da tanto valor a un bodegón o a una escena costumbrista como a un cuadro mitológico o alegórico, pero aquí tampoco hay reacción por parte de los académicos: las aportaciones teóricas cesan casi por completo, y las nuevas recopilaciones parecen centrarse más en las biografías de los artistas pretéritos que en el discurso normativo. De la academia siguen saliendo cuadros o esculturas, pero ya no ideas. Entre 1702 y 1722 los *Grand Prix* se suspenden nueve veces por falta de candidatos aptos para ocupar plaza en la sede romana, fenómeno que además refleja ese cambio en los gustos tras el cual el arte italiano había dejado de ser un modelo imprescindible, al tiempo que el arte francés podía presentarse en pie de igualdad, cuando no de abierta superioridad ante su principal fuente de inspiración.

---

<sup>491</sup> Valeriano Bozal, 1996, 21. Esta autonomía no es tan nueva y desde luego que debemos matizarla; ya muchos mecenas renacentistas encargaron obras para su propio deleite sin que en ellas mediaran el asunto religioso o la pompa palaciega. E incluso en el Rococó la “autonomía” descrita, el “desinterés” estético, tienen claros ecos del papel que tradicionalmente han desempeñado las artes decorativas, de las que el ejemplo más evidente podría ser la ornamentación en la arquitectura musulmana, sin olvidar los motivos vegetales tan caros al gótico. El retrato encargado por un comerciante bien puede ser un intento tanto de inmortalizar su imagen como de ostentar cierto gusto ante sus conocidos, al tiempo que el “Apolo atendido por las ninfas” puede ser perfectamente disfrutado por sus cualidades estéticas sin conocer las intenciones apologéticas de los súbditos de Luis XIV que llevaron a término la obra. El Rococó pudo rehuir la función propagandística, pero de ahí no debe inferirse una plena autonomía de su naturaleza estética, por más que la belleza “universal” defendida por los académicos pueda facilitar tal interpretación del fenómeno, al soslayar los factores contextuales en que se concreta toda manifestación cultural.



Esto contribuye a que la academia relaje también la disciplina en los filtros y admita en su seno a artistas consagrados en el mercado nacional pero de difícil encaje en los cánones clasicistas: son los casos del propio Watteau, e incluso de Fragonard y Chardin, tan poco dados a la épica cortesana. Pero el ejemplo más destacable por lo que implica es el de Boucher: ganador del Prix de Rome en 1724 (aún deberá esperar cuatro años para ocupar plaza debido a la falta de las mismas) es admitido por la Academia en 1731, a pesar de su estilo abiertamente colorista y de la naturaleza libertina de muchos de sus cuadros, exponentes de un fresco y a veces explícito erotismo, en las antípodas de la serena gravedad dominante bajo Luis XIV. Las críticas de Diderot y de otros intelectuales no parecen hacer mella en su carrera, e incluso se permite alguna dura puya contra los artistas italianos que los academicistas consideran modélicos.<sup>492</sup> Pintor de gran éxito entre la aristocracia, y protegido de Madame de Pompadour, la amante del rey, estas credenciales pesan más que cualquier rigor programático y le elevan al rango de rector de la institución, puesto que más adelante compatibilizará con el de director de las fábricas de tapices de Los Gobelinos, para acabar siendo nombrado Primer Pintor del Rey en 1765, reemplazando al difunto Van Loo.<sup>493</sup> No hablamos ya de tolerar condescendentemente a un autor ajeno a la disciplina clasicista; hablamos de aceptarlo *incluso en labores de dirección y en algunos de los puestos de mayor relevancia*.

Puede que la academia no hubiera mostrado la suficiente flexibilidad como para adaptarse al gusto dominante, perdida ya la autoridad para imponerlo (fuera de algunos sectores de la aristocracia y la alta burguesía), pero al menos sí había mostrado la habilidad mínima para aceptar en su organigrama e incluso en su dirección a los artistas favoritos del público y de la corte. Aunque lejana, la experiencia de los años de La Fronda todavía mantenía viva una cierta dosis de oportunismo político que aconsejaba tolerar las nuevas preferencias de los poderosos para no perder un apoyo que se hacía especialmente necesario una vez se carecía del respaldo del público más acaudalado; y tal vez también la derrota de los gremios desaconsejara adoptar un perfil más combativo ante los caprichos de los mecenas. Es muy probable además que, conscientes de su retiro parcial de terreno de la elaboración o preservación de una normativa estética, los directivos más conservadores entendieran la admisión de estos autores como un mal pasajero que no dejaría huella a largo plazo. Pues en efecto, todos ellos, incluyendo al polémico Boucher, estuvieron más preocupados en seguir con sus respectivas y exitosas carreras que en sentar los fundamentos de una nueva doctrina que rompiera con la anterior. Precisamente su falta de adhesión al marco intelectualista heredado del absolutismo dejó como impronta una preocupación mucho mayor por la práctica del oficio que por la teorización acerca del mismo; ninguno intentaría en firme cambiar la naturaleza dominante en el discurso académico. En cualquier caso, esta suma de concesiones comenzaba a evidenciar que la dirección académica había llegado a un punto en el que mantenía sus principios más por

---

<sup>492</sup> Un ejemplo ya lo vimos en el epígrafe 2.3.2.1, en sus consejos al pintor Mannlich antes de partir a Italia. Aún sería más duro en sus consejos a Fragonard, previos a su visita a Roma: “Si tomas en serio a aquella gente –refiriéndose a modelos clásicos como Miguel Ángel y Rafael-, estás j..., muchacho.” Las palabras de Boucher pueden ser entendidas en dos sentidos, en absoluto excluyentes. De un lado, el pintor manifestaba su disconformidad con el estilo de los autores aludidos, tan lejanos a la escuela colorista de Rubens de la que él mismo era heredero. De otro, se limitaba a constatar el hecho ya palpable en su época de que aquella escuela había dejado de ser la favorita en los gustos de la clientela; y con un estado que ya no gozaba del monopolio del mercado del arte, o que incluso se convertía él mismo en valedor de los nuevos gustos, más le valía a cualquier pintor que buscara el éxito alejarse de influencias que ya habían quedado anticuadas. Para las citas de Boucher, Pevsner, 81, y Carrillo, 107, nota 10.

<sup>493</sup> Para la biografía de Boucher, Francastel, 1970, 405 y ss.

pose que por convicción, plegándose más que nunca a la faceta protocolaria que había constituido uno de sus pilares desde sus mismos antecedentes italianos.

En este marco de profunda apatía no sólo se relaja la labor teórica y de control estilístico y temático de la labor de los artistas, sino que incluso el celo proteccionista se deja parcialmente a un lado. Como consecuencia, aumenta el número de autores extranjeros admitidos por el centro, y éste ni siquiera reacciona ante las últimas réplicas serias de los gremios a su hegemonía: aprovechando la situación, éstos reabren su propia escuela como “academia de San Luc” en 1723 y comienzan a organizar exposiciones fuera del marco de los salones oficiales a partir de 1751.<sup>494</sup>

Tampoco las nuevas ideas estéticas acompañan al clasicismo académico. El siglo XVII había seguido la inercia de las tendencias dominantes en el Renacimiento y que consideraban la Belleza de base clásica como sustrato principal de toda la actividad artística; como ya hemos visto, una de las prioridades teóricas de los académicos fue la de definir un modelo de Belleza universal fundado sobre leyes objetivas que en principio no remitieran a sujeto particular alguno en su elaboración, sino que fueran deducibles de una generalidad abstracta que operaba de manera unívoca sobre el espectador, siendo éste poco más que un receptor pasivo.<sup>495</sup> Ya en esa misma centuria se comenzaron a alzar voces discrepantes con esta pretensión y contra el armazón teórico en que se apoyaba. Lodovico Dolce retomó el antiguo lema de Petrarca en que se decía que la belleza era un “no sé qué” (“Non so ché”) sin dejar por ello de reconocer el deleite que causaba. En líneas semejantes se movieron Descartes, Giordano Bruno, Pascal, Spinoza o Hobbes: la belleza dependía bien de un conjunto de relaciones subjetivas establecidas por nuestro intelecto, bien de una costumbre adquirida a través de la experiencia, la educación y la memoria. *Las cosas no eran bellas de manera absoluta, sino en relación a algo.*

En principio, ninguna de estas teorías tuvo repercusión firme en el mundo del arte. En aquél periodo, y al igual que en el Renacimiento, los artistas eran los principales responsables del desarrollo del discurso teórico que regulaba su actividad, de manera que los enunciados de los filósofos y los científicos quedaron las más de las veces restringidos a un círculo muy reducido de eruditos y no llegaron a cuestionar con fuerza los principios dominantes. Pero fue precisamente un académico, el arquitecto Claude Perrault (1613-1688), quien puso en tela de juicio los principios de sus contemporáneos en sus escritos de 1673 y 1683: “(...) la belleza es básicamente una cuestión de asociaciones. Durante dos mil años, afirmaba Perrault, se pensó que ciertas proporciones eran objetiva y absolutamente bellas, pero nos gustan simplemente porque estamos acostumbrados a ellas.”<sup>496</sup> Perrault no descartaba por completo la idea de Belleza objetiva; tan sólo señalaba que junto a ésta (“intrínseca u original”) había que dar cabida a otra “relativa” (comparativa). Con todo, en su intento de ampliar la definición oficial sin negar su base, abría una brecha en la concepción academicista desde el seno de la propia institución, con lo que su opinión pudo tener más resonancia que la de los eruditos antes enumerados. Junto con la *Querelle* comenzada por su hermano Charles pocos años después, sirvió para anunciar un cambio de hondo calado en la manera en que el problema del arte iba a ser

---

<sup>494</sup> Pevsner, 81 y ss. Pese a todo, los gremios tampoco pudieron sacar mucha ventaja de los cambios en el mercado; los clientes seguían perteneciendo a una élite de la que los artistas gremiales habían estado separados durante demasiado tiempo como para poder recuperar una relación comercial fluida. A diferencia de la academia, ya hemos visto que los gremios no sobrevivirán en el nuevo entorno ni siquiera con su rival también cuestionado.

<sup>495</sup> Bozal, 1996, 157 y nota 27.

<sup>496</sup> Tatarkiewicz, 166 y ss.

enfocado en las décadas siguientes. No obstante, el que estas dos destacadas figuras de la academia anticiparan la nueva dirección que seguían las ideas de su época no preparó mucho mejor a la institución para adaptarse a los cambios.

El XVIII es ya un siglo preponderantemente burgués en el que lo individual avanza al primer plano y la teoría del arte pasa de centrar su atención en el objeto artístico a hacerlo en la impresión que éste causa en cada individuo; hasta entonces la actividad artística había estado principalmente subordinada a unos principios programáticos orientados a unos objetivos claros, bien religiosos, bien políticos. Ahora, como ya sucediera en los estados protestantes, los referentes se dispersan y entra en juego un tipo de clientela en conjunto anónima y que busca satisfacer su gusto personal sin reparar en una repercusión social del mismo. Como señala Jaime Brihuega al estudiar la relación entre el mercado y las nuevas tendencias teóricas, “La producción artística que se desarrolla en el capitalismo genera un mercado basado en una demanda que surge (además de a través de mecanismos puramente mercantiles) como consecuencia de la activación de la sensibilidad del público. Ello compromete de una manera específica a la cultura artística con los procesos económicos, a éstos con los ideológicos, y viceversa. *Ello preludiaba ya la pertinencia de una estética de la percepción.*”<sup>497</sup> Sería exagerado afirmar que los intelectuales de la época intentaban convertir sus reflexiones estéticas en una “guía para el consumidor”, pero aún sería más discutible ignorar la influencia sobre sus conclusiones que ejercía el nuevo entorno económico.

Este tránsito de lo objetivo a lo subjetivo, de lo general y público a lo particular y privado, enfoca el debate sobre la teoría artística en problemas que hasta entonces habían sido prácticamente ignorados por los teóricos oficiales, con las salvedades enumeradas, y al hacer hincapié en la subjetividad del gusto deriva en dos grandes tendencias: de un lado, la seguida por los que consideran el problema como algo tan evasivo que no merece la pena teorizar sobre él ante la imposibilidad de definirlo claramente (Leibniz o Montesquieu); de otro, la defendida principalmente por los periodistas, científicos y filósofos británicos (Hutcheson, Hume, Alison, Burke), que a grandes rasgos establece que la belleza es simplemente una impresión subjetiva. Para Hume, por ejemplo, ““La belleza no es ninguna cualidad de las cosas en sí mismas. Existe en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente.” Las proporciones tienen que medirse, mientras que la belleza es algo que sentimos directa y espontáneamente, sin hacer ningún tipo de cálculos.”<sup>498</sup>

Todas las tensiones que comienzan a darse en torno al problema de la Belleza adquieren tal complejidad y grado de divergencia que forzosamente provocan una escisión dentro del campo de las artes, obligando a alumbrar nuevos términos que den cabida a todo aquello que difícilmente puede quedar encuadrado dentro de los cánones tradicionales pero que, sin embargo, tiene igualmente interés para el arte o, por ser más precisos, para su público. “Pintoresco”, entendido como aquello susceptible de ser pintado por causar un efecto “agradable, aunque no sea bello”,<sup>499</sup> es ya un vocablo de uso común cuando, en

---

<sup>497</sup> Jaime Brihuega, en Bozal, 2002, 151. La cursiva es nuestra. La afirmación ya tiene un renombrado antecedente en la recomendación de Aristóteles en su “Política” sobre la necesidad de enseñar el dibujo para educar el gusto y decidir acertadamente en la compra de objetos artísticos o artesanales. Aunque para el filósofo griego esta faceta de la educación visual fuera secundaria, no por ello dejaba de tenerla presente. Aristóteles, 1988.

<sup>498</sup> Tatarkiewicz, 170.

<sup>499</sup> Pérez Carreño, en Bozal, 1996, 44.

1725, se traduce al inglés el tratado *Sobre lo Sublime* atribuido a Longino, un autor clásico del siglo I. La obra ya conocía una versión francesa de 1657, debida al académico Boileau, pero en aquél contexto de pleno predominio de la academia clasicista y de sus dogmas las ideas del filósofo latino no tuvieron ni una repercusión destacable ni fueron interpretadas como divergentes a la línea oficial. Hubo que esperar más de medio siglo y desplazarse al otro lado del Canal para encontrar las condiciones bajo las que el texto iba a ser valorado de manera totalmente diferente, arrojando implicaciones sobre la forma de apreciar el arte que no cabían ni por asomo en los cauces de sus lectores originales. El intelectual inglés J. Addison leyó la versión francesa y a partir de ella escribió su *Pleasures of Imagination* (1712), obra que avanzaba algunos de los ejes del posterior pensamiento romántico y que cuestionaba la doctrina académica, primero al considerar el carácter inicialmente irracional de la experiencia estética (pues ésta se produce de manera inmediata, antes de que podamos reflexionar sobre ella) y, segundo, al multiplicar las fuentes que la producían, añadiendo al principio de belleza los de la grandeza y la singularidad. Siguiendo los pasos de su compatriota y ya influido por la amplia difusión de la traducción de Pseudolongino a su idioma, Edmund Burke publica en 1757 *Indagación filosófica acerca del origen de nuestras ideas sobre lo bello y lo sublime*, concretando las definiciones previas al denominar “sublime” a lo grandioso y “pintoresco” a lo singular.<sup>500</sup>

En Inglaterra la institución académica es aún joven (la Royal Academy había sido fundada apenas tres años antes) y carece de la autoridad que en su día ostentó la academia de Le Brun, una autoridad que, como hemos visto, en aquellos años ya no disfrutaba ni la propia institución francesa. Por tanto, Burke, virtualmente libre de un interlocutor que confrontara sus tesis, se encontró con un terreno bastante más favorable a la difusión y aceptación de éstas y pudo llevarlas mucho más lejos que sus predecesores: en lo sublime se vinculaba el goce estético a la experiencia de lo terrible o lo abrumador, lejos de la serenidad que el clasicismo reclamaba para la obra de arte (un clasicismo con el que sólo tendría en común un cierto valor de grandiosidad), y como consecuencia lógica de su planteamiento inicial se podía considerar este término como opuesto (ya no adjunto) al de belleza. Sus contemporáneos mostraron un franco interés por estas ideas, y bien pronto lo sublime adquirió un protagonismo en la teoría del arte que llegó a eclipsar al que durante siglos había adquirido el concepto de Belleza, certificando la primera gran crisis de la que Tatarkiewicz denominara “Gran Teoría” y que había vertebrado el discurso dominante durante siglos.<sup>501</sup> En 1764, Kant, el filósofo más relevante del periodo, publicaba “Sobre lo bello y lo sublime”, siguiendo la estela de Burke, y da con esta obra y sobre todo con su posterior “Crítica del Juicio” el espaldarazo definitivo a tesis que a partir de entonces podrán experimentar variaciones en su aceptación, pero que ya se veían plenamente consolidadas como parte irrenunciable del debate.

Ya hemos dicho que los gustos han mudado al compás de los cambios que experimentan la sociedad francesa en particular y la europea en general; y que en la estela de dichos cambios se operan otros en las ideas, o mejor dicho, en la difusión que comienzan a tener teorías que hasta entonces habían sido marginales o de escasa aceptación. Pero si esos cambios sancionan el protagonismo de lo subjetivo e incluso de lo irracional, lo pueden hacer amparados no sólo en la transformación que experimenta el mercado, sino también en la que actúa sobre el conjunto del pensamiento occidental como consecuencia de la labor investigadora potenciada por los ilustrados, y que en ocasiones arroja resultados muy distintos a los esperados. Puesto que la tarea de clasificación y

---

<sup>500</sup> En Bozal, 1996. Para Addison, Tonia Raquejo, 48 y ss; para Burke, Valeriano Bozal, 53 y ss.

<sup>501</sup> Tatarkiewicz, 173 y ss.

categorización que se afianza a partir del Renacimiento, con su retorno al empirismo y su parcial abandono del misticismo medieval, llega a su máxima expresión también en este periodo: “(...) se suponía que esto pondría al descubierto el orden divino o la estructura racional oculta bajo la superficie de la naturaleza, *pero el resultado fue justamente el contrario*. El estudio pormenorizado de los especímenes individuales no hizo más que poner de manifiesto sus diferencias (...) *Una concepción orgánica y dinámica de la Creación fue gradualmente reemplazando a la anterior, mecanicista y estática*, al tiempo que las ideas sobre la naturaleza humana experimentan una transformación no menos trascendental. La antigua creencia de que aquella había sido siempre la misma, en todo tiempo y lugar, no pudo ya sostenerse a la luz de los nuevos conocimientos sobre la historia de las instituciones políticas, las religiones y el arte”<sup>502</sup>

Leonardo había planteado que la razón era para la Naturaleza “la ley que está contenida en ella”, y la teoría que planteaba que el arte debía ser tan “racional” como la Naturaleza había sido llevada al cenit por los academicistas del siglo XVII: Boileau afirmaba que “no es bello si no lo verdadero”, y por tanto “...lo bello de la Naturaleza debía coincidir con lo verdadero de la razón”.<sup>503</sup> En el XVIII esta teoría, o mejor dicho *su versión simplificada*, comenzaba a tambalearse: si la Naturaleza era racional, desde luego que sus razones eran mucho más complejas que las enunciadas en las conferencias. Que en ellas se abriera la *Querelle* demostraba que incluso un entorno tan cerrado sentía inevitable participar en el nuevo marco ideológico, pero ya hemos dicho que este revulsivo no podía llegar demasiado lejos sin desafiar los fundamentos mismos del criterio clasicista.

La relativa inhibición del estamento oficial potenció el protagonismo que iban a adquirir esos agentes hasta entonces adjuntos o secundarios, certificando la ruptura del monopolio doctrinario ejercido desde París. Decíamos que los artistas habían sido los protagonistas en la elaboración teórica hasta este momento. Pero la situación va a cambiar en la centuria en curso cuando los problemas relativos a la creación artística se conviertan en foco de interés prioritario para filósofos o eruditos ajenos a la práctica; algo hasta cierto punto inevitable, pues en su afán enciclopédico el proyecto ilustrado aspiraba a abarcar el conjunto del conocimiento humano en todas sus facetas, y una de éstas era el arte. Dos hitos (no los únicos, como hemos podido comprobar, pero sí los más destacables) ilustran este cambio: de un lado, la aparición del término “Bellas Artes” de la mano del francés Charles Batteaux en 1747;<sup>504</sup> de otro, la fundación de la disciplina “Estética” por parte del alemán Alexander Baumgarten en 1750.<sup>505</sup> La Academia adoptaría de buen grado la

---

<sup>502</sup> Honour, 19. La cursiva es nuestra. No es estrictamente cierto que se hubiera tenido una idea esencialmente estática de la naturaleza humana antes de los avances científicos del siglo XVIII; no tenemos más que remitirnos al menosprecio de los teóricos academicistas hacia la Edad Media y a su reivindicación de la Antigüedad Clásica para comprobar que los cambios históricos eran reconocidos con anterioridad. No obstante, se entendía que el Medievo había supuesto el olvido temporal de unos valores culturales subyacentes al mundo civilizado y que podían ser recuperados en plenitud sin que ello supusiera un anacronismo. El arte clásico era una vara de medir igual de válida en cualquier época y con independencia de su contexto, simplemente nuestros antepasados medievales habían ignorado este principio. Pero las críticas que se apuntan ya a finales del XVII y que aquí vemos ya consolidándose van a acabar por descartar esta tesis, como podremos comprobar con más detalle al referirnos a los movimientos antiacadémicos.

<sup>503</sup> Para la cita de Leonardo, Tatarkiewicz, 331. Para la de Boileau, Javier Arnaldo, Bozal, 70.

<sup>504</sup> Término que estudiaremos con más detalle en el epígrafe 2.3.3.3.

<sup>505</sup> Baumgarten ya contaba con ilustres precedentes en su empeño, como el mismo Diderot, pero es el primer autor en afrontar de manera decidida y sistemática el problema de la institución de la estética como disciplina filosófica “autónoma”. No obstante, se ha señalado que este autor no acabó de definir una ubicación clara para la disciplina por él alumbrada, y le corresponde a Kant el papel de llevarla a la madurez al ser el primero que la fundamenta sobre un sistema. García Morente, en el prólogo a Kant, 1977, 23.

terminología acuñada por Batteaux, pese a que éste no es artista y sólo en periodo tardío se incorpora a la Academia; Baumgarten, por su parte, es también filósofo pero nunca entraría a formar parte de estamento académico alguno. El “Ut pictura poesis” académico y el debate en torno a la liberalidad del arte engendrado en el Renacimiento habían facilitado este relevo (todavía parcial) en el liderazgo de las ideas: los artistas “liberales” habían insistido en las facetas teóricas e intelectuales y habían dictado unas normas que establecían qué era arte y qué mera artesanía. Y aunque algunos autores defendieran una postura de integración de teoría y práctica, hemos visto que son los manieristas los que van a imponer su criterio teorizante en el espíritu de las primeras academias, los mismos manieristas que habían supeditado toda elaboración a la “idea” interior del artista, menospreciando la materia con que da forma a su trabajo; al contribuir a la inclusión de su actividad en un ámbito preferentemente especulativo, sus herederos academicistas abrían las puertas a aquéllos que tenían precisamente la especulación intelectual como objeto principal de su actividad: filósofos, literatos, y más adelante críticos o ciertos diletantes. Los artistas seguían siendo actores de peso en el debate y en la promoción de unos principios, pero comenzaban a ceder su protagonismo a una intelectualidad cuyas ideas no habían pasado del grado de anecdóticas hasta ese periodo. La ampliación del rango de especialistas susceptibles de opinar sobre la materia haría que en lo sucesivo los mencionados artistas dejaran de ser emisores de un programa y unos contenidos para ser también *receptores* de las teorías generadas por otros. Y en tanto que esos “otros” no estaban vinculados a la academia ni sometidos a su disciplina, podían actuar perfectamente al margen de su autoridad.

Es más, veremos como en el caso de la crítica de los Salones académicos los críticos ajenos a la institución orientarán el debate en la dirección que les resulte más conveniente (esto es, la de la faceta especulativa, minusvalorando las cuestiones de índole práctica). Ahora se daba un fenómeno análogo, pero a una escala mucho mayor. Así, en el debate sobre la Belleza “(...) la Gran Teoría podía tener aún algunos partidarios. *Filósofos y hombres de letras se habían vuelto en su totalidad contra ella*; pero entre los artistas, especialmente los artistas-teóricos (que abundan en esta época), continuó ejerciendo su influencia.”<sup>506</sup> Esta dicotomía hacía evidente la consolidación de un frente de los teóricos parcialmente ajeno, cuando no enfrentado, a las ideas defendidas por los artistas. Tanto más cómodos se sentían los filósofos cuanto menos tuvieran que ver con el trabajo de taller o con los entresijos del oficio, ya que de este modo les era más fácil llevar el debate a su terreno y magnificar su autoridad, marcando un camino que no llegaría a sus últimas consecuencias hasta el siglo XX.

Conviene recalcar además que la aparición de la estética como una nueva rama diferenciada del saber filosófico era fruto de la comprensión de la actividad artística como un problema con particularidades lo suficientemente acusadas como para merecer un estudio aparte: Baumgarten definía un campo teórico “autónomo”, y con ello abría una vía más en la concepción de la autonomía del arte, reforzando de paso el papel de los teóricos frente a los teórico-prácticos:<sup>507</sup>

“Precisamente porque los objetos estéticos son manifestaciones sensibles y no representaciones racionales, el conocimiento lógico formal les atribuye oscuridad (...) La estética trata de arrojar luz, serenidad, sobre un tipo de representaciones envueltas en tintes

---

<sup>506</sup> Tatarkiewicz, 173.

<sup>507</sup> Usamos este término porque se presupone la preparación intelectual del artista “liberal”, siendo “práctico”, a secas, un calificativo sólo apropiado para el artesanado o los artistas ajenos a la tradición academicista.

de claroscuro para las posibilidades del conocimiento lógico-formal cartesiano. Lo “oscuro” y lo “confuso” se hacen objeto del juicio racional-lógico a través del conocimiento estético.”<sup>508</sup>

Desde el triunfo de las ideas renacentistas se había aceptado que el arte era identificable con la ciencia y que podía compartir sus métodos y muchas de sus características, y ya hemos comprobado que la academia mercantilista había exacerbado los principios normativos y racionalistas, no ya en el sentido dinámico que veíamos en los tratados de Leonardo o Alberti, sino en una dirección más unívoca y estática condicionada por su afán conservador. Pero esta identidad sufre un duro golpe en el siglo XVIII:

“La razón discursiva hace a unas y a otras [ciencias y artes] perfectibles. *La definición de la estética como campo autónomo del saber pondría fin precisamente a la continuidad de esta tesis*, toda vez que la estética discriminaba el conocimiento artístico de la regulación racional deductiva para las ciencias, a la vez que advertía de un logos propio”.<sup>509</sup>

En efecto, la academia había creído en la perfectibilidad del arte, en una cierta progresividad que tenía como meta o la perfecta emulación de los clásicos de la Antigüedad, o, si se pertenecía al bando de los *Modernes*, su superación a través de obras capaces de plasmar aún mejor sus principios. Pero en cualquier caso tales principios eran comunes y asumibles como punto de referencia sobre el que evaluar los logros de un artista. Los pensadores que se movían en las nuevas líneas planteadas cuestionaban abiertamente esta idea de progresividad, y con ello hacían aun más difícil el mantenimiento de un discurso que a lo largo del XVIII se vería cada vez más cuestionado. Por otro lado, el ya mencionado desarrollo de las ciencias había hecho casi ineludible el proceso de especialización en cada una de sus ramas, al tiempo que el saber acumulado en otros campos producía fenómenos afines en cada uno de ellos. El “hombre total” del renacimiento, aquél en que coincidían la figura del filósofo, el artista y el científico, se iba convirtiendo en un caso excepcional conforme avanzaba la centuria, y con él se desvanecía la posibilidad de recuperar un discurso integrador que se había hecho de difícil encaje en las nuevas condiciones socioculturales. Los eruditos del XVIII podían seguir abarcando múltiples disciplinas, pero ya no podían aspirar al mismo nivel de maestría en cada una de ellas que habían mostrado sus predecesores, no sólo por la paulatina acumulación de conocimientos, sino porque ahora se reconocían diferencias metodológicas y una propedéutica diferenciada para cada disciplina, de tal modo que el trasvase de conocimientos de una a otra resultaba con frecuencia problemático:

“El conocimiento puro y propio de la lógica y de las operaciones deductivas de la ciencia y la forma de conocimiento que corresponde a la visión artística habían separado sus campos midiendo recíprocamente sus diferencias. Este es un paso importante en el seno de la filosofía racionalista. El padre Bouhours ya había advertido que los valores que lo artístico participa a la sensibilidad no podían subsumirse a precisiones normativas, como las que postulaban los principios matemáticos y lógicos para el conocimiento científico. El sentimiento, la *délicatesse*, la originalidad y la sugestión de los sentidos tienen (...) carácter constitutivo para la expresión artística, cuya misión es mover el alma del espectador en la ficción. Estas tesis no se acomodan, ciertamente, a la teoría artística regulativa que, en la estela del cartesianismo, habían rechazado el arbitrio y la libertad de

---

<sup>508</sup> Javier Arnaldo, en Bozal, 67.

<sup>509</sup> Javier Arnaldo, en Bozal, 70. La cursiva es nuestra.

imaginación en la poesía y en las artes plásticas, por considerar que éstas debían fundamentar su verdad en parámetros racionales firmes.

La tradición teórica clasicista del siglo XVII –y en particular a través de sus exponentes franceses– articuló fórmulas de consenso entre las premisas racionalistas válidas para el conocimiento discursivo de la naturaleza y los principios regulativos de la imitación artística de esta misma. “No es bello sino lo verdadero”, había afirmado el poeta Nicolas Boileau. Lo bello de la naturaleza debía coincidir con lo verdadero de la razón. En este caso la naturaleza es sinónimo de razón y norma, de categorías regulativas, de funciones mecánicas, no, sin embargo, de sustancia percibida, de materia viva, como se apreciará después, una vez que los supuestos organicistas y las fundamentaciones empíricas triunfen en el pensamiento ilustrado.”<sup>510</sup>

Se podría afirmar que los cambios en el mercado del arte, al introducir al comprador anónimo y ampliar notablemente la base de la clientela, fueron introduciendo a más actores en el escenario de la elaboración teórica. Pero por sí solo este factor no explica el cambio de papeles que se estaba produciendo, pues como ya veíamos, en el mercado holandés la burguesía había sido el cliente principal sin que los críticos o los filósofos entraran en el debate con cartas de protagonismo. La diferencia radicaba en que en este caso se trataba de una evolución hacia el mercado privado (el término “libre” es bastante discutible) desde las coordenadas no de una estructura gremial, sino desde el ámbito académico y cortesano. Es decir, se viraba hacia el mercado desregularizado arrastrando el bagaje intelectual y teórico renacentista, humanista y academicista, no el medieval. El entorno ilustrado reclamaba además hacer hincapié en los aspectos especulativos de la práctica artística, no ya para reivindicarla como profesión liberal, sino para mejor integrarla en un proyecto más amplio de carácter enciclopédico. Lo que es evidente es que la frase de Laugier marcaba un cambio de tendencia. Ya hemos visto que una parte importante del aporte teórico del XVIII seguía en manos de artistas, siendo Mengs el caso más significativo. Pero ni Lessing ni Winckelmann lo eran (al menos no artistas plásticos), y en este sentido la inercia heredada del Renacimiento cambiaba su sentido. La aparición de una disciplina estética se había dado fuera de la academia y a manos de los filósofos, con lo cual su autonomía en el ámbito de las ideas había sido sancionada desde fuera de la institución que, consciente o inconscientemente, más había hecho por promoverla. Si hasta entonces las opiniones sobre el arte vertidas desde fuera de su práctica, aunque abundantes y extensas, habían pasado relativamente desapercibidas y no habían tenido eco, ahora se daba el caso de que los artistas comenzaban a ver cómo surgía un núcleo de autoridad fuera del ámbito de la corte o la academia. El artista cultivado del Renacimiento se había posicionado sobre el estamento “artesanal” y había utilizado el “Ut pictura poesis” como lema de la liberalidad de su profesión, pero se daba ahora el caso de que esa estrategia permitía el intrusismo de todo un amplio sector de la intelectualidad directamente desvinculado de la práctica artística. Si los académicos habían minusvalorado el carácter manual de su oficio y lo habían relegado al taller, no tenía nada de paradójico el que ahora el debate sobre la naturaleza de su actividad quedara en manos de intelectuales “puros” sin la menor relación práctica con la gubia o el pincel. No en balde, ya en pleno Romanticismo, Schelling llegaría a decir de toda esta aportación:

“En cuanto a los expertos y los pensadores, precisamente a ese mayor grado de inaccesibilidad de la naturaleza, suelen considerar más cómodo deducir sus teorías de la consideración del alma que de una ciencia de la naturaleza. Normalmente, dichas teorías suelen ser demasiado insustanciales: es verdad que en general dicen algunas cosas buenas

---

<sup>510</sup> Javier Arnaldo, en Bozal, 70.



y verdaderas sobre el arte, *pero son completamente ineficaces para el propio artista y completamente infructuosas de cara a la ejecución del arte*".<sup>511</sup>

Por último, y ya en un terreno más "material", otro frente de erosión se abriría con la consolidación del capitalismo liberal burgués, sobre todo en el siglo XIX, que con su exigencia de inhibición (más ideal que real) del estado en los asuntos económicos no podía pasar por alto lo que suponía la existencia de una academia estatal en el ámbito de las artes. En rigor, la influencia de este modelo económico en el declive de las academias se hace sentir en fecha tardía y cuando la oposición a la institución mercantilista es ya amplia y abierta, pero debemos citarla entre estas "primeras crisis" porque la evolución hacia dicho modelo constituyó un telón de fondo de largo recorrido del que emanarían los problemas más serios que tuvo que enfrentar el academicismo y los que, a la postre, consumirían su relevo en el siglo XX. Los principios que tan claramente van a cuestionar el panorama aún vigente en el mundo del arte los enuncia con claridad un romántico y liberal español como Campo Alange, cuando planteaba que la intervención protectora del estado debía centrarse especialmente en la supresión de las trabas que pudieran actuar contra la producción y el comercio, pero que fuera de dicha supresión su papel debía ser a lo sumo el de actuar como otro cliente más de entre la masa de los particulares: "Por lo demás, ni [a los estados] les sería ya posible adoptar el sistema de Luis XIV y de otros reyes magníficos en sus gastos, que tanto han encomiado algunos autores y que la sana economía reprueba altamente; ni mucho menos sustentar al sinnúmero de personas que cifran en las artes su existencia. Su verdadero fundamento reside en la masa de los particulares, como del fondo, del manantial de toda riqueza pública; y las bellas artes, en particular, se acogen a la sombra de los poderosos, que se hallan en estado de pensar en satisfacer otras necesidades que las materiales del vulgo de los hombres. Y esta protección es uno de los mejores títulos de popularidad."<sup>512</sup>

De los textos de Alange, con todo y ser nuestro país parte de una periferia en la que ya no se gestaban las grandes tendencias continentales, se infieren las directrices que se van imponiendo al dominio académico. Se alude a la imposibilidad de mantener un gasto suntuario equiparable al de las cortes absolutistas, ya que rebasando ciertos límites no redundaba en beneficio económico alguno para el conjunto de la economía, y también a que la tutela estatal, desarrollada a través de las academias, ha producido un "sinnúmero" de artistas a los que ya el propio estado que los ha formado no puede dar empleo suficiente. No se cita expresamente a la academia; pero se deja claro lo anacrónico de su papel en una sociedad a la que se incorporan periódicamente promociones de artífices cuyo número está muy por encima del que la demanda puede sustentar.

Y es que paradójicamente, si ya explicamos cómo la falta de un marco regulador en Holanda había llevado a un grave desequilibrio entre productores y compradores,<sup>513</sup> a largo plazo el inmovilismo académico iba a llevar a situación análoga en toda Europa, si bien sus efectos se harán sentir con siglos de retraso en relación a los generados por el modelo holandés. El estado ya no podía mantener el ritmo de encargos imperante en los tiempos de las grandes cortes, pero seguía formando artistas en la cantidad requerida por aquél marco ya superado. La mengua en el volumen del mecenazgo estatal no había ido pareja a otra en

---

<sup>511</sup> Schelling, 116. La cursiva es nuestra. Como ya apuntamos, un caso ejemplar es la "Crítica del juicio" kantiana, que tanto peso ha tenido en la estética occidental pero que tan poco aporta al artista desde una perspectiva práctica.

<sup>512</sup> Citado por Calvo Serraller, en Pevsner, 228, Nota 100.

<sup>513</sup> Epígrafe 1.3.2.1

la cantidad de artistas educados en sus centros, y además la multiplicación de academias por todo el continente potenciará aún más los efectos del futuro desequilibrio al incrementar exponencialmente la oferta.<sup>514</sup> La inercia institucional había convertido en anquilosamiento la antigua planificación, lo que suponía tanto como decir que había hecho desaparecer ésta excepto sobre el papel. Si las academias fueron fundadas para satisfacer una demanda determinada de obras de arte (principalmente estatal, pero sin descartar la de los particulares o la destinada a la exportación) se había llegado a un punto en que se mantenían más para satisfacer sus propios intereses endogámicos que los del público o los de los profesionales a los que educaba. Superficialmente, podríamos afirmar que una mala planificación era tan perniciosa como la falta de planificación en general. Pero el problema era algo más complejo: como hemos adelantado, la academia ya no planificaba para el mercado o para el conjunto de la sociedad, planificaba *para su propio interés*, y al menos, en lo que a ese objetivo se refiere, hay que reconocer que como mínimo a corto plazo lo hizo relativamente bien; otra cosa eran las consecuencias de su estrategia sobre el mercado del arte en general y sobre sus propias promociones de artistas. La disonancia resultante era la conclusión inevitable de décadas de gradual aislamiento con relación a la realidad que quedaba fuera de sus aulas y despachos, de tal modo que al velar únicamente por sus privilegios sin intentar salir de un claro ensimismamiento, se proyectaba cada vez menos sobre el campo que en teoría debía supervisar, minando inadvertidamente su propia influencia. No obstante, y como ya hemos señalado, esta faceta de la crisis académica apenas era perceptible en los albores del siglo XVIII y no podía suponer un obstáculo para la imitación del modelo.

La academia viviría su periodo de máxima expansión precisamente cuando más frentes se abrían contra sus ideas y por extensión contra ella misma (bien que, insistimos, el último caso que hemos citado no hace patentes sus efectos hasta pasada dicha expansión). Seguramente esta contradicción entre ambos fenómenos supondría a la larga su destierro del campo de la autoridad en teoría y práctica: a los académicos no les preocuparon en exceso las críticas hacia sus principios, pues la institución seguía contando con el apoyo del estado y su fuerte crecimiento fuera de Francia demostraba que (aparentemente) gozaba de buena salud. La oposición, si bien multifacética, todavía no estaba organizada ni era fuerte, pero tampoco lo fueron los intentos para contenerla o darle respuesta. Esta relativa despreocupación parecía evidenciar que poco importaba tener o no razón, mientras se mantuviera funcionando la maquinaria burocrática en que se había convertido el centro: los principios habían sido un medio para defender unos fines; una vez logrados éstos, nadie se preocupó de renovar o apuntalar aquéllos, y lo que comenzó como una tímida grieta en el frente academicista se iría ensanchando durante la centuria hasta alcanzar proporciones ya incontenibles en sus últimas décadas. Para cuando las revoluciones comenzaron a recorrer el mapa de Europa en las postrimerías del siglo XVIII y durante el siglo XIX, el Neoclasicismo aparecería como la renovación largamente aplazada que venía a revitalizar la institución sometiendo a profunda revisión varios de sus principios, sin tocar lo esencial. No obstante, tal renovación llegaría demasiado tarde y no con la suficiente fuerza como para sacudir completamente a la academia de un letargo de más de un siglo. La institución heredera de Le Brun se creía eterna e inamovible; pero los cada vez más numerosos observadores que escrutaban el mundo del arte en su conjunto, inserto en una realidad más amplia, constataban que *eppur si muove*. Y aunque Pevsner diagnostica este movimiento como fruto de una flexibilidad que sólo pudo adquirirse sobre

---

<sup>514</sup> Pevsner, 182. La discrepancia entre la cantidad de obras expuestas en los *Salones*, y el bajo nivel de ventas mostraba que ya a mediados del XIX la situación se hacía insostenible.

la seguridad consolidada por los rígidos esquemas de Le Brun,<sup>515</sup> lo que resulta evidente es que la órbita académica giraba, cierto, pero a una velocidad más lenta que la que seguía el resto de la sociedad.

---

<sup>515</sup> “Sin este poder de la academia firmemente establecido, porque había sido reforzado, no hubiera sido posible relajarse y ser abierto más tarde” Pevsner, 83.

### 2.3.3.2: La extensión del modelo por Europa.

Ya hemos explicado suficientemente los motivos que permitieron la expansión del modelo académico francés por todo el continente durante el siglo XVIII. No obstante y como hemos adelantado, resulta llamativo comprobar que dicha expansión se produce de manera más rápida y contundente precisamente cuando los años de máximo esplendor de la institución ya son cosa del pasado en la propia Francia.<sup>516</sup> Allí, sin haber perdido su autoridad sobre las artes, debe convivir con un entorno que tanto en lo comercial como sobre todo en lo temático se mueve al margen de los cauces establecidos bajo el reinado de Luis XIV. Hemos visto que la academia ya se había enfrentado a crisis derivadas de los problemas financieros del estado, de los cambios en la naturaleza de su clientela, de los nuevos gustos que ésta exhibía, y de una serie de transformaciones ideológicas que habían cuestionado la raíz misma del Antiguo Régimen; y a pesar de todo, era ahora cuando su ejemplo pasaba a ser no sólo admirado sino también imitado. Podemos decir que esta conquista tardía del continente prueba tanto la fortaleza inicial de su esquema organizativo como, sobre todo, *la ausencia de un referente alternativo con el suficiente peso como para discutir su adopción en los principales países europeos.*

Este éxito aplazado es más fácil de entender si consideramos que la fortaleza del estado francés en la centuria precedente lo había convertido en el modelo a seguir, y que en el terreno de las ciencias “puras” y de la alfabetización en general el funcionamiento de las academias había sido claramente beneficioso, así como más armónico con los intereses del poder. Ni la relativa atomización del mercado holandés ni la independencia de los díscolos y ya decadentes gremios se ofrecían como modelo del gusto de las monarquías del continente, y las primitivas academias italianas languidecían en un país que ya había sido desplazado de la primacía europea y que carecía por ello del peso necesario para imponer su modelo más allá de lo que ya lo había hecho en la propia Francia, que ahora se lo devolvía tan fortalecido como modificado. Lo mismo sucede con los proyectos de academia que intentan cuajar en España: aún siendo anteriores a la fundación de la academia de París, apenas consiguen llegar al nivel del modelo italiano y desaparecen sin dejar huella fuera del reino, en parte por la debilidad de un estado incapaz de mantenerlas, y en parte por la inseguridad jurídica derivada de un contexto en el que el debate sobre la liberalidad de las artes aún estaba lejos de cerrarse.<sup>517</sup> Más aún que en la política, Francia, con su vasta empresa ilustrada, es el faro del que emanan las principales líneas de pensamiento de la cultura europea, y lo va a ser sin una competencia apreciable hasta las décadas finales de la centuria.

Obviando las tentativas españolas, Pevnsner considera que hacia 1720 sólo existían en Europa diecinueve academias, de las que apenas tres o cuatro funcionaban a una escala y con unas características que justificaran su adhesión al término. Esta expansión se produjo, lógicamente, dentro de un proceso general de adopción del modelo de academia en todas sus facetas, y no sólo en el ámbito artístico, aunque, como ya sucediera en el

---

<sup>516</sup> Goldstein, 50.

<sup>517</sup> Calvo Serraller, en Pevnsner, 212 y ss. En su breve estudio, Serraller hace alusión a la academia fundada en Madrid hacia 1619, y en la redacción de cuyos estatutos estuvo al parecer implicado el pintor y teórico Carducho. También destaca la de Sevilla, que sigue la estela del precedente sentado por Pacheco; sus estatutos fundacionales datan de 1608 y consigue sobrevivir hasta 1673. Aunque en ella estuvieron implicados autores de renombre, como Murillo, Valdés Leal y Herrera del Mazo, (todos familiarizados con el entorno cortesano y el último conocedor de primera mano del ambiente italiano) tampoco llegó a tener un peso significativo. En su estudio sobre las academias de arte, Pevnsner las pasa por alto.

mismo caso francés, el éxito de cada rama fue dispar. En el año citado sólo podemos tomar en consideración los centros de París, Roma, Florencia y Bolonia, es decir, los fundados en los países que habían sido cuna del clasicismo y principales impulsores del discurso teórico sobre las artes. Viena, Dresde, Luca, Peruggia y Módena funcionaban a una escala menor, pues ni por tradición ni por envergadura de las entidades políticas de las que dependían podían competir con las antes enumeradas. Berlín, Ausburgo, Nuremberg, Turín, Amberes (donde ya vimos que el gremio había intentado fundar un centro con escaso éxito), Bruselas y La Haya estaban en desuso, y al parecer lo mismo rige para Brujas y Utrecht.<sup>518</sup> No obstante, a partir de 1770 la apertura de nuevos centros se incrementa notablemente, llegando a superar el centenar en 1790, un número que puede inducir a engaño y que obedece, en parte, a la dispersión del poder político en países como Alemania e Italia, donde cada pequeño estado, principado o ciudad importante quieren tener su propia y prestigiosa academia. De ahí que sean éstos estados sin unificar los que presenten el mayor número de establecimientos: no menos de veinte, entre nuevos y remodelados, en el caso alemán, y al menos trece en el italiano, incluyendo alguna academia privada como la de Verona. En Francia se llevó a término la idea original de Colbert de crear una red de escuelas provinciales, absorbiendo el estado la gestión de las empresas que hasta entonces habían sido privadas o habían estado bajo control municipal, de tal modo que en 1786 el país ya contaba con una treintena de centros.<sup>519</sup> Tras las primeras tentativas frustradas de que ya hemos hablado, en España se fundará la real Academia de San Fernando en 1752, a ejemplo de las fundadas en Florencia, París, Roma y Flandes, y hasta 1789 le seguirán las de Valencia, Barcelona, Zaragoza, Valladolid y Cádiz.<sup>520</sup> La academia de Viena pasó por una remodelación de gran calado en 1770, así como la academia rusa de San Petersburgo en 1757, continuando los esfuerzos de Pedro el Grande por modernizar las estructuras de su país equiparándolas a las que entonces se imponían en Europa. Si la división en pequeños estados o principados explica la profusión de academias en Italia y Alemania, en los Países Bajos una situación análoga, unida a su espléndida tradición pictórica y a las particularidades de su mercado, justifican la fundación de quince establecimientos, casi todos ellos de escala municipal. En otros países, las academias de Ginebra, Zurich, Copenhague y Estocolmo completan un cuadro tras cuyo repaso puede comprobarse que pocos rincones de Europa habían permanecido ajenos a la implantación de los esquemas educativos franceses.

Fuera del continente, la corona española abre la Real Academia de San Carlos de Nueva España en México en 1785; y en los vecinos Estados Unidos la escuela privada de Filadelfia, fundada en 1791, se convierte en Academia de Bellas Artes en 1805, una fecha relativamente tardía que en parte se explica por la reciente independencia del nuevo estado con relación a Inglaterra. Esta particularidad, unida a la distancia geográfica y a las peculiaridades políticas y demográficas, provocó una consolidación relativamente débil de las academias de arte estadounidenses, no obstante lo cual la influencia de la cultura francesa en este país siguió siendo considerable.<sup>521</sup> Aunque a corto plazo no resulte una

---

<sup>518</sup> Pevsner, 102.

<sup>519</sup> Pevsner, 103 para una lista más detallada.

<sup>520</sup> Claude Bedat confirma que la junta preparatoria de la academia funcionaba desde 1744, y ya en 1726 se había presentado al rey un proyecto preparatorio. Como es habitual, el autor del mismo, Francisco Antonio Meléndez, había trabajado en Italia, concretamente entre 1699 y 1717, trayendo consigo la experiencia del funcionamiento de las academias ya fundadas en aquel país y conociendo de primera mano las ideas sobre el ennoblecimiento de las artes que la sociedad italiana ya tenía perfectamente asumidas. Bedat, 27 y ss.

<sup>521</sup> Carentes aún de una tradición histórica, los Estados Unidos se vieron necesitados de establecer una identidad y unos criterios culturales propios y que pudieran darles un sentido como nación, al tiempo que obligados a mantenerse en la estela de la Modernidad. Debieron asimilar rápidamente toda suerte de ideas

cuestión relevante, tendremos ocasión de volver sobre ella cuando analicemos los efectos que tuvo sobre el mundo del arte el paso de la capitalidad cultural occidental de París a Nueva York, ya a mediados del siglo XX.

En líneas generales, la internacionalización de la academia sólo fue posible gracias al predominio de la cultura francesa y de su modelo político absolutista, pero produjo a su vez un fenómeno de retroalimentación que potenció aún más dicha influencia, especialmente en las diferentes cortes, de tal manera que el afrancesamiento del gusto se acabó convirtiendo en la nota distintiva de las élites, y esto incidía directamente sobre el tipo de arte que se exigía a los académicos. Durante los primeros años, las academias contribuyeron a estabilizar los diferentes mercados nacionales, pero también a homogeneizarlos. Aunque en algunos casos (como el de Holanda) se encargaron de realizar una tarea para la que los gremios ya no estaban capacitados, llenando el vacío que éstos habían dejado, en otros precisamente a este papel añadieron el de aceleradores del proceso de declive y desaparición de las instituciones gremiales, como ya hemos visto en los ejemplos de España, Austria o Dinamarca, por no hablar de la propia Francia.<sup>522</sup> En casi todos ellos consolidaron el monopolio del estado sobre la educación en general y la formación artística en particular, pero lo hicieron bajo un modelo común importado de París. En ese sentido no sólo la arquitectura, la escultura y (en menor medida) la pintura neoclásicas se imponen a uno y otro lado del océano, sino también unos modelos estéticos de enseñanza que, aunque se verán contestados ya a finales del XVIII, no serán puestos en duda de manera decidida hasta mediados del siglo siguiente. De hecho, hay que esperar hasta el periodo 1867-1875 para que algunas academias europeas, concretamente alemanas, planteen un modelo educativo claramente divergente del que hasta entonces se había impuesto en casi toda Europa, dando así un paso decisivo en el abandono del tutelaje que las ideas francesas habían ejercido sobre la formación artística.<sup>523</sup>

Es cierto que, en lo que a las artes se refiere, la adaptación del modelo a diferentes realidades nacionales, políticas o económicas, con los particularismos culturales que ello suponía, no siempre resultó fluida y tuvo que chocar con notables dificultades. Si los principios universalistas de los académicos ya resultaban problemáticos dentro de su propio país, lo serían aún más en otros que estaban lejos de presentar un contexto semejante al galo. En el centro vienés el modelo institucional francés fue incorporado con tal meticulosidad que sus instalaciones podían presumir de ser mejores que las parisinas, y en muchos casos la dirección o el asesoramiento era encargado a artistas o teóricos franceses en un intento de preservar al máximo las esencias estilísticas y programáticas imitadas, pero fue más frecuente la “heterodoxia”.

Debemos destacar tres casos en los que las particularidades fueron especialmente significativas, y no es extraño que se trate de países situados en la periferia del continente: dos en los extremos de la diagonal del mismo, Rusia y España, y el tercero al otro lado del

---

procedentes del continente, lo que en muchos casos era tanto como decir que procedentes de Francia. El vasto legado arquitectónico neoclásico, especialmente visible en Washington, y el interés que sus mecenas y academias mostraron por el arte procedente de París hasta la Segunda Guerra Mundial atestiguan el importante ascendiente que la cultura francesa había tenido hasta entonces. Precisamente por ello, cuando se cuestionaran tales influencias la academia sería vista como extranjera, tal y como sucediera previamente en Alemania durante el Romanticismo. Efland, 94. Para el neoclasicismo arquitectónico en este país, Tintelnor, 135 y ss, y Cirici Pellicer, 75.

<sup>522</sup> V. epígrafe 1.3.2.3.

<sup>523</sup> Tal paso se dio al aplicar varias de las teorías del movimiento nazareno, como tendremos ocasión de comprobar con más detalle en el segundo capítulo. Pevsner, 147 y ss.

canal, Inglaterra. En el caso de la academia rusa la formación del alumnado no comenzaba a los diez años, sino a los seis, y en sus instalaciones se combinaban una escuela secundaria, una comercial y una de arte, todo bajo una estricta supervisión estatal que superaba en su injerencia a cualquiera de sus equivalentes occidentales (de hecho, dicha supervisión incluía decidir si los alumnos debían inscribirse en la escuela comercial o en la de arte).

Por su parte, en la academia española las clases de modelo desnudo no se implantaron hasta pasados 30 años desde su fundación debido al rigorismo religioso, pero por el contrario, se llevó al extremo la reivindicación renacentista acerca de la “liberalidad” concediendo títulos de nobleza a todos los académicos, lo que sin duda hubiera suscitado la entusiasta aprobación de aquel lejano precursor que había sido Francisco Pacheco.<sup>524</sup>

La Royal Academy es otra de las más excéntricas de Europa si entendemos que su adhesión al modelo francés, aunque fuerte en el componente ideológico, no lo es en cambio en el organizativo. De ella se llegó a afirmar que fue fundada para satisfacer las demandas de Sir Joshua Reynolds (1723-1792),<sup>525</sup> uno de los pintores ingleses más importantes del XVIII y buen conocedor, precisamente, del arte italiano del Renacimiento. Durante su estancia en Italia no sólo entró en contacto con los más importantes coleccionistas del momento, sino que contempló *in situ* la obra de los autores modélicos para los clasicistas (Rafael, Correggio, Tiziano y Miguel Ángel) y tomó de Carracci sus enseñanzas acerca de la imitación de otros maestros como vía más segura para alcanzar la excelencia artística. Defensor del buen gusto y de la autoridad en el arte, “Creía que el correcto proceder artístico podía, en gran parte, ser enseñado, si a los alumnos se les daban facilidades para examinar y estudiar las obras maestras de la pintura italiana (...) “En lugar de pretender distraer a la humanidad con la exactitud minuciosa de sus imitaciones, el verdadero pintor (...) debe tratar de edificarla con la grandeza de sus ideas.””<sup>526</sup> No obstante esta coincidencia en el enfoque y las metas con su análoga parisina, la historia de la Royal Academy la llevó por derroteros muy diferentes a sus equivalentes continentales. Fundada en 1768, quedó bajo protección del rey, pero a diferencia del caso parisino la monarquía inglesa nunca llegó a correr con la totalidad de los gastos del centro. Éste pudo financiarse gracias a una intensa actividad en el campo de las exposiciones, idea tomada de Francia pero considerada aquí con un cariz más económico que programático.<sup>527</sup> Esta independencia económica, empero, se logró a costa de un desarrollo reducido de sus estructuras y trajo consigo por tanto una envergadura menor en el peso de la institución en

---

<sup>524</sup> Pevsner, 126 para el caso ruso y 130 para el español. Discípulo precisamente de Pacheco, Velázquez tuvo como mayor meta en su carrera de pintor de la corte la de ser distinguido con título nobiliario, lo que conseguiría con la concesión de la Cruz de Santiago que luce en alguno de sus cuadros. Hombre cultivado y dueño de una vasta biblioteca (si bien su contacto con Italia se reduce a una estancia relativamente breve, cuando su estilo ya está claramente definido) Velázquez es tal vez el mayor ejemplo de un autor influido por las ideas italianizantes en lo que se refiere al prestigio social de su trabajo, pero con una personalidad tan alejada de los estereotipos clasicistas que se granjearía o la antipatía de buena parte del estamento académico (sobre todo en Francia, donde no sería reconocido hasta el impresionismo) o el reconocimiento de su pericia técnica al tiempo que se criticaba su criterio de gusto (caso de Mengs).

<sup>525</sup> Cirici Pellicer, 60.

<sup>526</sup> Gombrich, 391.

<sup>527</sup> Pevsner, 129. Los ingresos obtenidos con las exposiciones fueron de 524 libras en 1762, 560 en 1763, 762 en 1764, 826 en 1765 y 874 en 1766. Las obras expuestas pasaron de 489 en 1740 a 1037 en 1801. Con todo y ser importantes, la comparación de estos números con los que ya hemos dado de la academia de París dejan a los ingleses muy por detrás de sus antecesores continentales. En Inglaterra no pudo darse ni por asomo algo parecido ni a la dictadura artística ejercida en tiempos de Luis XIV ni a la hegemonía academicista que se implantaría desde el triunfo de la Revolución Francesa hasta bien entrado el siglo XIX.

su influencia sobre las artes y el gusto británicos. Por mucho que apreciara la pintura histórica como el género más importante en pintura, el muy académico Reynolds logró la mayor parte de su fortuna cultivando el género “burgués” por excelencia, el retrato, sin poder cambiar el curso de la tradición ya iniciada con Van Dyck. Y por esta misma causa Inglaterra fue, tanto como Alemania, vivero de las ideas heterodoxas acerca del arte y su papel que iban a cuestionar de raíz el programa clasicista y que iban a servir de sustrato al movimiento romántico en muchas de sus facetas. De hecho, la aportación más original de la pintura inglesa del XVIII se producirá en uno de los géneros más denostados por los académicos, el del paisaje. La Royal Academy no forjó una autoridad fuerte, pero al menos su relativa independencia política le hizo entender mejor la naturaleza del mercado del arte, plegándose a los gustos de la clientela en lugar de intentar imponerlos. Sólo en este aspecto de su relación con sus clientes puede decirse que fue la más “gremial” de las instituciones occidentales.<sup>528</sup>

Consideraciones de este tipo mostraban a las claras que algunas inercias no pudieron ser vencidas por el estricto programa clasicista, y que es un error presentar un perfil común de todos los centros, los cuales no revelaron una semejanza mucho mayor que la que en su día mostraran los distintos gremios de Europa. Pero por encima de todas estas diferencias imputables al carácter y la historia propios de cada territorio, subyace la misma preocupación económica: el interés de las élites por acrecentar su riqueza y el de los artistas más cultivados por beneficiarse directa o indirectamente del proceso y por verse promovidos en la escala social. Si Francia había pasado de importadora a exportadora en el ámbito de las artes, y de ser receptora de un modelo a propagadora del suyo propio, otro tanto se buscaba en los países que iban siguiendo sus pasos; o al menos así era en lo relativo a la balanza comercial, porque el hecho es que en cuestiones doctrinarias o estilísticas no se plantearon ni el reemplazo ni la renovación de los criterios franceses. Y desde una perspectiva estrictamente pragmática, si las academias de arte tuvieron un sustrato perdurable y auténticamente común a todos los entornos en que se implantaron, ése fue, antes que el estilístico, el económico. Ejemplos de tal preocupación por la faceta crematística de la academia ya los hemos visto en epígrafes anteriores, pero a los casos de Hagerdon y Heinitz<sup>529</sup> podemos sumar muchos otros que remachan esta aseveración. Así, el español Francisco Antonio Meléndez, en su memorándum al rey Felipe V, destacaba al abuelo de este monarca y a la postre fundador de la academia de París, Luis XIV, como ejemplo a seguir, pues con su decisión había entendido perfectamente que “las artes del diseño, en hombres ingeniosos, es la mayor riqueza que pueda tener un Monarca, valiendo más los hombres sin oro que el oro sin hombres”, y añadía a esta consideración el hecho de que gracias al desarrollo de las academias la corona francesa no se veía en la necesidad de pagar “salarios considerables” a artistas extranjeros, pudiendo reservarlos para sus propios artífices, confiando así en el servicio de sus propios vasallos sin tener que fiarse a extraños de otros países.<sup>530</sup> En el momento en que Meléndez aprovechaba para introducir sutilmente el matiz proteccionista, no se diferenciaba en nada de sus antecesores franceses ni de sus

---

<sup>528</sup> Goldstein, por el contrario, considera que de todas las academias inspiradas por Francia en ninguna otra jugó la doctrina un papel tan importante. Es cierto que los discursos de Reynolds siguen claramente las intenciones doctrinales de las conferencias celebradas en París, y ya hemos visto que el pintor inglés comulgaba con la mayoría de los principios de sus colegas del continente y que ejerció una influencia notable sobre sus compatriotas. Pero no obstante las semejanzas que pudiera haber en el campo teórico, está claro que el modelo de financiación, las diferencias entre el mercado francés y el de Inglaterra, y la menor envergadura del centro fundado en las islas, invitan a considerar que el academicismo inglés, por muy elaborado que fuera, carecía de la autoridad y proyección que llegó a alcanzar en Francia. Goldstein, 54 y ss.

<sup>529</sup> V. epígrafe 2.3.2.1.

<sup>530</sup> Bédat, 28.



colegas del resto del continente. En el caso de Alemania, “Cuando el departamento de Construcción trató de interesar a Federico El Grande en la academia ya existente, en 1770, expusieron en su memorándum: Tan sólo con que la academia lo quisiese podría ayudar fácilmente al “comercio y a esos artesanos que trabajan en los diseños (...) En Stuttgart (...) se dijo que el arte no era sólo “una de las ocupaciones más importantes” del ingenio y la habilidad humana, sino también algo útil para hacer florecer el comercio.”<sup>531</sup>

En Munich, a diez años de la apertura de la academia, se suman, a consideraciones sobre el desarrollo del sentido moral, tan del gusto neoclásico, otras relativas a la mejora de la industria, y en Dessau se plantea que el centro prepare tanto para los negocios como para el arte, en la línea de lo que ya hemos visto que se desarrollaría en la Rusia de Pedro el Grande. En Dinamarca, Struense, que impone dictatorialmente la Ilustración, deja claro que las academias son útiles al estado y a las finanzas del rey, al primero por la mejora del gusto y la habilidad de los artífices, y al segundo por permitirle disponer de artistas propios más económicos que los extranjeros, exactamente tal y como afirmara Meléndez. En Suecia se plantea la ampliación del plan de estudios para cuidar la industria y los oficios manuales, en La Haya se busca hacer florecer las fábricas e industrias e incrementar la prosperidad de los ciudadanos mediante el ejercicio del dibujo, base de todo arte. En el caso de las instituciones más pequeñas, en fin, muchas veces el discurso se centraba tan sólo en el aspecto económico y dejaba totalmente apartadas las justificaciones estéticas que embellecían, y nunca mejor dicho, las declaraciones de principios de sus contrapartidas de mayor envergadura.<sup>532</sup>

No se puede negar que existiera una base estética en las intenciones de los promotores de las academias que iban a imitar los usos parisinos, pero ésta aparece siempre subordinada, cuando no eclipsada, por una intención estrictamente materialista que en su afán de justificar los beneficios derivados para la economía reconoce que toda aspiración de eternidad o atemporalidad se queda en letra muerta si tan nobles ideales no son alimentados en el sentido literal. La paradoja de Vasari reaparecía nuevamente para poner en evidencia la compleja problemática ante la que topa todo sistema normativo cuando debe operar en una realidad no siempre dispuesta a plegarse a sus esquemas.

En lo que a la autonomía de los artistas se refiere, la adopción del modelo francés fue rica en implicaciones. Por un lado, amplió los estrechos horizontes de la corte parisina e impuso el clasicismo como un estilo internacional perfectamente equiparable en importancia a su antecesor en este campo, el Manierismo. Pero por otro, tal estilo aún se movía exclusivamente en el ámbito cortesano (incluso en Inglaterra sus clientes eran generalmente las élites afrancesadas), de tal modo que si en cierto sentido se mitigaba el aislamiento original de la institución, en otros aspectos lo único que se conseguía era extenderlo en el espacio geográfico y reforzar algunas de sus raíces, pues al intentar amoldar las diferentes realidades culturales o artísticas del continente a un mismo patrón aumentaba la tensión entre éste y los diferentes contextos que intentaban asumirlo como propio. Hasta la fecha el academicismo había sido el estilo de la élite francesa; *ahora, al expandirse, lo era de la élite sin más*, con independencia del país, y con ello vinculaba su destino inextricablemente al de los dirigentes del Antiguo Régimen. Cuando los movimientos de oposición al sistema y a sus valores busquen un objetivo de sus críticas, tendrán en las academias el blanco más claro por su proyección social y su función de

---

<sup>531</sup> Pevsner, 110 y ss.

<sup>532</sup> Op. Cit, 111 y 112.

portavoces e “ilustradores” de la voluntad absolutista, y esto incidirá aún más en un distanciamiento con relación a toda realidad ajena a los círculos de poder a los que sirve. Veremos que la consolidación de un neoclasicismo políticamente comprometido a finales del XVIII servirá para poner a la academia en contacto con los intereses de la burguesía y para sacarla de los muros de la corte, algo a lo que contribuirán igualmente las exposiciones de pintura y escultura o la apertura de los primeros museos. Pero como hemos ido avanzando, el impacto de este movimiento no es homogéneo y pese a sus pretensiones de universalizar un gusto y unos criterios estéticos, en este aspecto lo único que conseguirá, muy a su pesar, será remarcar la importancia que el entorno tiene en la labor del artista cuando se compruebe que los principios que tanto éxito tienen en un país pueden resultar en fracaso cuando se aplican a realidades distintas.

Efectivamente, Peyre, Hauser y otros autores han confirmado que el clasicismo francés dio peores frutos fuera de su país de origen que en él. Análogamente podríamos decir que las ideas sobre la naturaleza liberal del arte nacieron en la Italia renacentista y que no hubo mejor Renacimiento que el italiano por más que fuera seguido en otros países. Pero la diferencia estriba en que mientras que los académicos franceses forjaron un estilo *proprio*,<sup>533</sup> por mucho que estuvieran influidos por sus colegas meridionales, la mayoría de las academias que se abrieron en Europa intentaron ceñirse al máximo al modelo parisino *antes que dar con su propio lenguaje*. Y lo hicieron asumiendo sus principios de manera acrítica y, por tanto, parcial o discutible la mayoría de las veces: el éxito institucional y económico del modelo seguido se estimó como el argumento de mayor peso y apenas se consideraron otros, como la adaptación a la tradición artística particular de cada país o la incorporación del estilo de sus principales artistas al acervo que se estaba importando. En pocas décadas de andadura académica el arte surgido de París había desarrollado una personalidad claramente diferenciada de la propuesta por sus fuentes italianas (sin que entremos a valorar si era mejor o peor), pero los satélites europeos se mostraron mucho más tímidos en este aspecto, limitándose a seguir el nuevo patrón artístico con tal docilidad que las réplicas al mismo se darán fuera de sus dependencias. La academia de Luis XIV alumbró una *Querelle* que antepuso el genio nacional al extranjero, pero sus imitaciones en otros estados no llegaron a la osadía de engendrar nuevas *querelles* que a su vez se consideraran superiores al original francés. En Francia la reivindicación de una personalidad artística propia se hizo desde las instituciones, pero en los demás países europeos, especialmente en Inglaterra y Alemania, tal reivindicación tendrá que esperar a su ascensión por agentes por completo ajenos a los circuitos oficiales.

Como veremos, aunque el periodo de expansión de la academia coincidiría con cierto estancamiento en Francia en lo que se refiere a su predominio entre el público, no sucedería lo mismo en el plano ideológico, pues durante dicho periodo se llevaría a cabo una profunda revisión y ampliación de los principios que estaban en el fundamento del clasicismo. No obstante, si de Francia había irradiado un modelo organizativo y estilístico no se daría idéntica primacía en el terreno doctrinal. Incluso descartando los movimientos ajenos u hostiles al academicismo, muchas de las principales aportaciones al corpus teórico no vendrán ni de Italia ni del vecino galo sino del ámbito germano, y en todo caso le correspondería a París el asumirlas como propias para luego difundirlas, aunque fuera de manera sesgada. Pero una de las últimas aportaciones de peso que los teóricos franceses harían al ámbito de las artes de la época tendría que ver con la propia denominación que

---

<sup>533</sup> Ya hemos hablado de que el estilo Luis XIV es básicamente un desarrollo del estilo de los pintores de Luis XIII, y que Vouet y Champaigne habían sentado las bases del lenguaje academicista tanto como los italianos a quienes sus sucesores iban a tomar como fuente de autoridad. V. epígrafe 2.3.1.

las academias harían suya durante más de un siglo y que en muchos casos siguen conservando.

### 2.3.3.3: La aparición del término “Bellas Artes” y sus implicaciones. El dibujo como sustrato imprescindible de una práctica noble.

Pocas expresiones han sido tan populares a lo largo de la historia del arte y han perdurado durante tanto tiempo como la de “Bellas Artes”, y ninguna, salvo las distintas derivaciones de “clasicismo”, ha estado tan estrechamente vinculada con la institución académica. Las academias de arte la tomaron como propia y la usaron como su etiqueta distintiva pese a haber sido acuñada fuera de sus dependencias: y es que si hay una denominación que encaja en el programa mercantilista y que define la naturaleza de sus bases teóricas de forma tan breve como precisa, sin duda alguna que es ésta, y de ahí que debamos detenernos en su análisis por lo que tiene de valioso para completar nuestra visión del fenómeno academicista.

El primer autor en utilizarla en el ámbito de las artes visuales fue Francesco de Hollanda, en el siglo XVI, pero el momento era claramente prematuro.<sup>534</sup> El debate sobre la liberalidad de las artes no podía darse todavía por cerrado, las academias italianas estaban dando sus primeros pasos y aún tendrían que pasar décadas hasta llegar a la fundación de la *Academe Royale* parisina. Resulta perfectamente lógico que en semejante contexto la idea no consiguiera fructificar, y durante un largo periodo quedó como un mero apunte anecdótico que no cuajó ni entre artistas ni entre intelectuales. Habría que esperar hasta el siglo XVIII para que dos autores franceses retomaran esta línea argumental, con diferentes matices, dándole una forma más acabada y acorde con su época. En 1765, el académico Francois Blondel, en su tratado sobre arquitectura, agrupó una serie de artes (arquitectura, poesía, elocuencia, comedia, pintura, escultura y más tarde música y danza) bajo el denominador común del efecto placentero que su armonía causaba en el público. De este modo la belleza aparecía como un factor que además de unificarlas entre sí servía igualmente para diferenciarlas de las demás artes liberales, constituyéndose en un grupo propio.<sup>535</sup> Tal vez sin saberlo, Blondel estaba sentando las bases conceptuales sobre las que se desarrollarían tanto la idea del “desinterés” estético como la de la estética como disciplina filosófica, cuestiones ambas que a la postre marcarían decisivamente la evolución artística en occidente, en el primer caso por centrar el estudio de las artes no sólo en sus propias condiciones constitutivas, sino también en el efecto que causaban sobre el público, y en el segundo por aislarlas en un grupo aparte dotado de sus propias particularidades. En cualquier caso, aunque el académico francés había dado con el principio común, no tuvo en cuenta el olvidado trabajo de da Hollanda y no usó su expresión, pero delimitó un ámbito en el que éste podría fructificar.

Quien sí lo había hecho era Charles Batteaux, que en su tratado de 1747 *Les beaux arts réduits à un même principe* utiliza “Bellas Artes” como término ya en el mismo título y en una acepción que, aunque más próxima a la actual, sufriría notables modificaciones antes de llegar a su forma más acabada. A diferencia de su precursor del siglo XVI, Batteaux y Blondel obtuvieron un notable éxito entre sus compatriotas y se apoyaron recíprocamente con sus respectivos trabajos. La amplia repercusión de la obra del primero hizo que su denominación fuera aceptada por la mayor parte de los ilustrados y también por la propia academia de París. D’Alembert la utiliza en la introducción a la *Gran Enciclopedia Francesa*, y la fuerte influencia que la cultura de su país ejerce sobre el

---

<sup>534</sup> Contradiendo a Tatarkiewicz, Alcayde ubica el origen del término en una obra de Scamozzi redactada en el siglo XVII. En cualquier caso, como sucediera con Da Hollanda, la aportación del italiano no trascendió de un ámbito muy limitado. Alcayde Egea, 97, Nota 124.

<sup>535</sup> Tatarkiewicz, 48.

continente contribuye a la fortuna del término y a que de la *Enciclopedia* se traduzca al italiano, español, polaco, inglés y alemán, mientras en ruso se acabaría imponiendo la variación de *artes refinadas*.<sup>536</sup> En pocos años, la cultura occidental en su conjunto había evolucionado lo suficiente como para asumir con absoluta naturalidad una etiqueta que en su primera exposición había sido relegada al olvido.

No obstante, a efectos de nuestro estudio lo más interesante no es tanto el origen del término como la evolución que experimenta su carácter hasta llegar a su definición actual, pues de ésta derivan una serie de implicaciones fuertemente imbricadas en el ideario academicista y en la mentalidad que lo había generado. Hay que precisar que la expresión aún tardaría décadas en llegar a su formulación definitiva, divergente de la original en varios puntos. Batteaux, siguiendo el antiguo debate surgido en el renacimiento, estableció una clasificación tripartita en la que se diferenciaba entre las artes mecánicas, las liberales y las que ocupaban un nicho intermedio entre ambos extremos. Descartó de su análisis a las artes mecánicas, cuya razón de ser era meramente utilitaria, y se centró en aquéllas con una función más claramente estética. Entre ellas, estableció un primer grupo “puro” de cinco artes, música, poesía, pintura, escultura y danza, cuya finalidad era la de agradar sobre la base de la imitación de la naturaleza. En el grupo intermedio quedaban la arquitectura y la retórica, que se hallaban a medio camino entre las Bellas Artes y las artes mecánicas al adjuntar una función utilitaria a la meramente artística. Es evidente que con su categorización Batteaux se aproximaba tanto como Blondel a la idea del desinterés estético y a la propia creación de la estética como disciplina filosófica con un carácter propio, y a buen seguro que la difusión de sus respectivas obras y las ideas que fácilmente podían deducirse de ellas influyeron en la posterior aparición de ambos conceptos. En última instancia, la campaña para elevar a las artes plásticas al nivel de lo que se dio en llamar “artes liberales” había ido preparando el camino para llegar a semejante conclusión: ya en el tratado de Cennini se elogiaba más a quien se dedicaba a ellas por vocación que al que lo hacía empujado por la necesidad, y aunque no se negaba una finalidad a la producción artística, se entendía que ésta era de índole intelectual, espiritual o edificante. La consideración de la obra de arte oscilaba indistintamente entre las esferas de la ciencia y la moral o participaba a la vez de ambas, pero no era reductible al papel de mera herramienta u objeto que debiera satisfacer las necesidades más básicas para la supervivencia.<sup>537</sup> Como veremos, incluso Lessing se refería al arte como “innecesario” (entendiendo con esto que no resultaba imprescindible para la vida), sin que de tal concepto derivara un menosprecio del mismo, sino una simple constatación del papel que había asumido en la época.

Como decíamos, si el término fue aceptado rápidamente no ocurrió lo mismo ni con la clasificación establecida ni con el criterio seguido para establecerla: al incorporarlo a la *Enciclopedia*, Diderot no discutió el carácter imitativo de las artes, pero sí añadió al mismo consideraciones de tipo expresivo que ampliaban el rígido marco original incorporando una pluralidad de matices ignorada por su compatriota. También en este sentido, pero llegando más lejos, se pronunció el romántico J. A. Schlegel, quien tradujo en 1751 al

---

<sup>536</sup> Tatarkiewicz, 91.

<sup>537</sup> De todas las Bellas Artes, la arquitectura fue siempre la que planteó más problemas desde este enfoque por el papel práctico que desempeña una edificación, en tanto que vivienda y protección contra los elementos. Por lo general eso redujo la estima en que la tuvieron algunos pensadores, pero para mantenerla en el grupo de las artes liberales se consideraron por separado sus aspectos meramente funcionales de los que cumplían una función estética o de ornato, reservando el calificativo de arte para estos últimos. Para un análisis detallado de esta controvertida relación, Alcayde Egea, 2015.

alemán la obra de Batteaux y que “criticará la sobrevaloración del ideal mimético, pues flaqueaba como denominador común de las artes si con ello permanecían en segundo término las aptitudes transformadoras, expresivas de la creación.”<sup>538</sup> Si en este punto hubo diferencias de fondo y de grado en las críticas, en cambio hubo unanimidad en la eliminación del grupo intermedio entre las artes bellas y las mecánicas, de tal modo que la arquitectura y la oratoria pasaron al primero tras considerarse subordinada su faceta utilitaria. Hecha esta primera corrección, la lista se fue afinando por sucesivas aportaciones. Así, y partiendo de una amplia reelaboración de conceptos ya desarrollados por San Agustín, Du Bos diferenció entre signos naturales y signos artificiales:

“El signo lingüístico es “artificial”, de naturaleza racional, expresa representaciones abstractas dirigidas a la mente, *mientras que una imagen artística basada en signos naturales, como la pictórica, es imitativa*, intuye su forma en el natural y tiene un efecto inmediato en la vida sensible del circundante.”<sup>539</sup>

El consenso sobre esta diferenciación, unido al recelo que el lema “Ut pictura poesis” despertaba entre los ilustrados, y sobre todo el impacto causado por la publicación de “El Laocoonte”, en donde se diferenciaba claramente entre las artes verbales y las visuales, discursivas las primeras, descriptivas las segundas, acabaron por determinar una nueva categorización en la que pintura, escultura y, en menor medida, arquitectura, se desvinculaban definitivamente del resto (las artes discursivas) y quedaban encuadradas en un grupo propio, tal y como lo concebimos en la actualidad. Con esto no se afirmaba que estas artes fueran las únicas “bellas”, sino tan sólo que las diferencias entre éstas y las restantes imponían un posicionamiento en la práctica, la elaboración teórica y la docencia que hacía incompatibles ambos grupos. Al final de este prolongado proceso de revisión y depuración se retomaba la idea de las *arti del disegno* que ya había sancionado el Renacimiento y sobre la que habían insistido Varchi o Vasari.<sup>540</sup> La conclusión era tanto más lógica cuanto que se plegaba no sólo al criterio organizativo italiano, sino también al que la academia francesa había seguido en la clasificación de su plan docente, haciendo que pintura, escultura y, más tarde, arquitectura, estuvieran bajo la dirección de Le Brun. Es cuando se llega a este punto de adecuación entre la teoría de los eruditos y la práctica institucional que podemos hablar de una consagración del término de Batteaux, aunque la misma se produzca bajo premisas que no son enteramente las originales. En cualquier caso, el teórico francés había sembrado su teoría en terreno más propicio que su precursor portugués y había obtenido con ello el reconocimiento del que se privó a éste.

Que el *disegno* apareciera como el vínculo clave y común resultaba una clara concesión al espíritu renacentista y un reconocimiento definitivo de su base constructiva que encontraba por fin su forma más acabada tras siglos de tanteos y aproximaciones. Era el dibujo el que había sustentado el grueso del discurso “científico” de los tratadistas del Renacimiento: las posibilidades de la perspectiva cónica, la precisión del contorno, la inmediatez en la ejecución o la claridad en la exposición de los sistemas de proporciones fueron percibidos como ventajas más que obvias por quienes luchaban por elevarse por encima del artesanado. Y esto se evidencia en el carácter de la mayor parte de los artistas vinculados a la academia, sea como modelos a imitar y fuente de inspiración, sea como

---

<sup>538</sup> Javier Arnaldo, en Bozal, 72.

<sup>539</sup> Op. Cit, 73. La cursiva es nuestra.

<sup>540</sup> Tatarkiewicz, 45 y 90. Varchi consideraba que la pintura y la escultura eran el mismo arte, tal era la fuerza del vínculo común que suponía el dibujo. Esto suponía un gran salto desde la época en que a los artistas se les diferenciaba en función del material con el que trabajaban y no de los conocimientos requeridos para el desempeño de su tarea.

fundadores o rectores de la institución. Incluso en su faceta de pintor, Miguel Ángel despunta mucho más como dibujante que como colorista, al igual que Vasari y sus discípulos manieristas; la de Rafael es también una pintura de contornos claros y definidos, y en el periodo de esplendor de la academia parisina es el bando de los poussinistas, con el “dibujante” Le Brun a la cabeza, el que implanta su criterio. No son los venecianos en Italia ni los rubenistas en Francia los que imponen su doctrina; el *sfumatto* de Leonardo o el colorismo de Tiziano quedan para los autores que se mueven al margen de las academias o que desarrollan su trabajo cuando éstas aún no se han fundado en sus respectivos países, sin que esto implique necesariamente que se despreocupen del carácter intelectual de su labor. Mengs admira la técnica y el verismo del maestro de la perspectiva aérea y lejano precursor del impresionismo, Velázquez, pero a renglón seguido le reprocha que tanto él como los demás pintores de la escuela española “...no tuvieron ideas exâctas del mérito de las cosas Griegas, ni de la Belleza, ni del Ideal, se fueron imitando unos á otros: y *los de más talento imitaron la verdad; pero sin elección, quedando puros Naturalistas.*”<sup>541</sup> En su “Crítica del Juicio,” donde sanciona la idea de “desinterés” estético, Kant concluye que la Belleza introduce elementos intelectuales en su percepción que la distancian del goce estético puro, pero precisamente también para este filósofo, tan poco sospechoso de academicista, es el dibujo el que sostiene el entramado racional del trabajo de los artistas:

*“En la pintura, escultura, en todas las artes plásticas, en la arquitectura, en la traza de jardines, en cuanto son bellas artes, el dibujo es lo esencial, y en éste, la base de todas las disposiciones para el gusto la constituye no lo que recrea en la sensación, sino solamente lo que, por su forma, place. Los colores que iluminan la traza pertenecen al encanto; ellos pueden ciertamente animar el objeto en sí para la sensación, pero no hacerlo digno de intuición y bello; más bien son, las más de las veces, muy limitados por lo que la forma bella exige, y aun allí donde se tolere el encanto, sólo por ella adquieren nobleza.”*<sup>542</sup>

En otras palabras, el colorido estimula nuestra simpatía, pero sólo el dibujo puede apelar a la razón y a las manifestaciones más elevadas del gusto o el intelecto. Incluso un romántico refractario al academicismo como Schiller, ante las pinturas de la Galería de Dresde, afirma: “Todas muy bien; si los dibujos no estuvieran llenos de color... no puedo desprenderme de la idea de que *esos colores no me cuentan la verdad*... el puro contorno me daría una imagen mucho más fidedigna”.<sup>543</sup>

Pocos dibujos nos han llegado de la Edad Media, más bien de ella conservamos obras acabadas en las que el dibujo sólo participa como mera preparación, como un paso desechable una vez ha cumplido su función mediadora. Ya hemos visto que para el Renacimiento, en cambio, el dibujo se presenta como documento del proceso de elaboración de la obra plástica en el que se expresa mejor que en ninguna otra fase la intención del artista y la huella inmediata de su personalidad.<sup>544</sup> Para los academicistas el factor relevante no es este vínculo con la personalidad artística, que en su código debe quedar subordinada a las exigencias del estilo, lo que les interesa es su vinculación directa con la elaboración intelectual del autor, su inmediatez apenas matizada por los condicionantes técnicos y materiales que impone cada lenguaje, sea pictórico, escultórico o arquitectónico. Ya hemos insistido en la preponderancia que para los clasicistas tuvo la faceta intelectual del trabajo artístico por sobre la práctica: precisamente el dibujo es el

<sup>541</sup> Mengs, 256. La cursiva es nuestra.

<sup>542</sup> Kant, 1970, 125. La cursiva es nuestra.

<sup>543</sup> Citado en Pevsner, 106. La cursiva es nuestra.

<sup>544</sup> V. Epígrafe 2.2.1.

primer paso visible del proceso, pero uno en el que aún no es protagonista la elaboración en el taller, más sujeta a las facetas “mecánicas”. En el proceso de elaboración de toda obra plástica, el dibujo es lo más cercano a la *idea*. Incluso en pleno siglo XX el autor francés André Gide, al criticar el idealismo del romanticismo alemán y su predilección por las artes musicales, apostilla: “*El gran instrumento cultural es el dibujo*, no la música (...) Exalta lo particular, lo precisa; por medio de él triunfa la crítica”.<sup>545</sup>

El dibujo era el instrumento por el cual el artista plástico logra sentar las bases del carácter científico de su dominio, pero es también el armazón sobre el que construye la *mimesis* que fundamenta su trabajo y que tan importante resultara para Batteaux. Éste creía que *imitar* significaba copiar la naturaleza o inspirarse en ella, y al parecer, fue el primero en afirmar que “Imitar es copiar un modelo,” restringiendo el uso que las escuelas platónica y aristotélica daban a este vocablo, pero al mismo tiempo introduciendo en su concepto el debido matiz clasicista al entender necesaria la selección de la naturaleza *bella*.<sup>546</sup> Con ello, su teoría se amoldaba de tal modo al programa académico que sólo fue necesario el proceso de criba y categorización ya descrito para dar con el encaje perfecto entre la denominación y sus contenidos. Teniendo en cuenta que en este aspecto concordaba sin problemas con el discurso vigente tanto dentro como fuera de la institución, no es su concepto de *mimesis* el punto más problemático, no al menos en su época: este principio será interpretado de muy diversas maneras, pero habrá que esperar hasta el siglo XX para verlo cuestionado en su conjunto con la irrupción de las corrientes abstractas (o, si se prefiere, informalistas).<sup>547</sup>

Donde la definición de Batteaux sí produce una tensión con su momento es en lo relativo a la Belleza: ya en los años en que comenzaba a hacerse popular y a imponerse en los círculos oficiales se difundían también las obras de otros filósofos e intelectuales que, como hemos visto, descartaban lo bello como única fuente de placer estético, y añadían a la lista causas como la de lo pintoresco o lo sublime, que en algunos casos llegaban a superar en importancia al único principio aceptado hasta entonces por la tradición.<sup>548</sup> Por si esto fuera poco, el impacto de la obra de Kant se iba a sentir directamente en el debate cuando en 1790 aparecía su “Crítica del Juicio”, que ampliaba y precisaba notablemente los principios que ya había expuesto en su anterior trabajo sobre lo bello y lo sublime. Ciertamente que con su “Crítica” el filósofo alemán daba la versión más completa de la idea del “desinterés” estético, y en este aspecto al menos parecía reforzar las posiciones de la teoría

---

<sup>545</sup> André Gide, en el artículo *Incidences*, de 1924. Citado en Peyre, 210. La cursiva es nuestra.

<sup>546</sup> Tatarkiewicz, 309. Platón daba una definición muy básica de *mimesis* al entenderla como mera copia de la realidad o, para ser más precisos, de la apariencia de los objetos materiales (recordemos que para él la “realidad” la constituían los universales, de los que la realidad sensible no era sino reflejo imperfecto) Aristóteles enriqueció la tesis platónica al entender que la imitación seguía las reglas de la Naturaleza, pero no tanto para representarla como era, sino también para presentarla como podría o debería ser; de aquí se podía inferir una “mejora” selectiva del natural, idea que estaría en la base de las tesis clasicistas que dominarían la academia desde su “prehistoria” italiana hasta el siglo XIX. El concepto sofista, según el cual la *mimesis* copia los procedimientos de la naturaleza, se infiltró en el ideario neoclásico, pero tendría mucha mejor acogida en el romántico y siempre resultó marginal para las academias. No sería hasta el siglo XX que algunas corrientes estéticas propugnarían distanciarse de la realidad o no copiarla en absoluto, limitándose a postular la elaboración de formas en diferentes grados de abstracción. Para entonces las teorías académicas ya habían pasado a un segundo plano debido a la preponderancia de ideas que habían cuestionado sus fundamentos desde otros marcos de referencia: como decíamos, la crítica al concepto de *mimesis* llega en una fecha en la que ya no es relevante para explicar el deterioro de la autoridad academicista. Para ampliar el análisis del concepto de *mimesis*, Tatarkiewicz, IX y X.

<sup>547</sup> Para un debate sobre la conveniencia de cada término, ver Marchán Fiz, 1988.

<sup>548</sup> Ver epígrafe 2.3.3.1.



académica aunque fuera desde otra perspectiva; sin embargo, también consagraba el carácter meramente sensible de la experiencia estética (ajena a todo principio racional o apriorístico, ya que produce un juicio reflexionante) y defendía la naturaleza subjetiva del gusto, que por más que pretenda llegar a universal lo hace partiendo de la particularidad de cada sujeto y no de una norma general.<sup>549</sup>

En su empeño de tender un puente entre la razón práctica y la pura a través del Juicio, Kant elaboró una teoría de la percepción que chocaba frontalmente con las concepciones de los academicistas. Desarrolló el concepto de *desinterés* para diferenciar el goce estético del meramente sensual, probablemente el aspecto más controvertido y débil de su teoría; y para distinguir entre el juicio estético y el racional consideró que el primero aparecía como una impresión espontánea de carácter empírico e indefinible según principios apriorísticos. En otras palabras, *el gusto no se puede predecir y no está sujeto a normas previas a su experiencia*. Esto ponía en entredicho la idea académica de Belleza: primero, ésta nunca podía ser perfecta, porque para ello deberíamos asumir una serie de principios o preconcebir una disposición, apareciendo entonces *un a priori*; segundo, como consecuencia de lo anterior todo juicio de un ideal de belleza no es puramente estético porque dicho ideal marca igualmente un marco apriorístico que descarta la percepción enteramente “libre” o espontánea (136). Lo bello queda reducido (o elevado, según se mire) a una “finalidad sin fin” o a una finalidad meramente formal. Considera que podemos diferenciar entre una belleza *libre*, que no presupone ningún concepto de “deber ser” (y que es la que se ajusta por entero a su concepto de juicio estético) y otra *adherente*, que aparece si el objeto se adecúa a una función previamente establecida (126). Cotejando estas ideas con las academicistas, se sobreentiende que el arte académico podría alumbrar a lo sumo un arte “adherente”, pero no “libre”. Kant, en ese sentido, es tajante: *no hay normas para la creación artística*, y para alejar el riesgo de contradicción que planea sobre su sistema, en especial en lo referente al desinterés y a la inexistencia de un principio apriorístico, deposita la solución al problema de la realización de obras de arte en la *genialidad* del artista, una capacidad innata (*genium*) mediante la cual “la Naturaleza de la regla al arte” (213). Aparecen aquí ecos del manierismo, reemplazando a la Voluntad Divina tan grata a Vasari por una inefable influencia de la Naturaleza, tan misteriosa que ni el genio puede explicar su método (215) (de hecho, en estas páginas el propio Kant reconoce la dificultad de racionalizar la conclusión a la que ha llegado, bordeando la aporía). Si su concepto de desinterés era una compleja evolución de lo que en Blondel o Batteaux estaba sólo apuntado, y en este sentido apuntalaba el criterio clasicista, en cambio su rechazo a los conceptos apriorísticos como propiamente estéticos, su defensa de la idea de genio, y su negativa a aceptar otra una normatividad para el arte que no sea la derivada del propio carácter genial, dejaban al filósofo alemán mucho más cerca de las coordenadas románticas que de las académicas; de hecho, su trabajo es meramente especulativo, a tal punto que un artista no puede esperar de él ni un solo consejo práctico. Nacida entre teóricos, la estética, la disciplina que se iba a ocupar del arte, se dirigiría más a ellos que a los “productores” del objeto de sus desvelos.

Todas estas objeciones surgen en las periferias artísticas que todavía son Inglaterra y Alemania, y no en la cuna del academicismo o en los países de mayor tradición cortesana, y esto contribuye a mantener en sordina su influencia sobre el debate artístico y

---

<sup>549</sup> Kant, 1977. La importancia de esta obra hace necesario exponerla aunque sea someramente. En este caso concreto, y para evitar una sobrecarga de notas al pie que dificulte la lectura del texto, nos hemos limitado a indicar ya en el texto principal, entre paréntesis, las páginas de la edición consultada en las que se alude a cada una de las cuestiones que vamos enunciando.

a explicar la reluctancia de los academicistas a tomarlas en consideración, cuando no las ignoran directamente. No obstante, con el paso del tiempo la evolución del contexto social irá acrecentando su peso y su difusión, pasando a formar parte del bagaje cultural de los propios artistas y dotándolos de argumentos que un sector utilizará tanto para reivindicar su trabajo como para atacar las normas emanadas de las academias. Pero mientras este proceso de afianzamiento aún tardará en dar frutos, las tesis de los teóricos más conservadores o afines a la academia se mantuvieron como dominantes e incluso recibieron un importante refuerzo no sólo con los trabajos de Batteaux y Blondel, sino especialmente con las aportaciones de Winckelmann, Caylus o Mengs, aportaciones todas ellas que se movían en la línea marcada por la denominación que aquí analizamos. Es cierto que en parte gracias a ellas, en las últimas décadas del siglo XVIII el academicismo va a experimentar un proceso de renovación que al menos fructificó en la preservación de su hegemonía y, sobre todo, en el éxito ante el público en general, aspecto este último en el que alcanzaría una cima hasta entonces inédita. Pero también lo es que dicha renovación se hizo sin abandonar los límites establecidos por la denominación de Batteaux y luego concretados por sus sucesores: los academicistas pudieron replantearse su relación con la Antigüedad, su definición de mimesis, la naturaleza de la Belleza y los métodos para alcanzarla, e incluso enjuiciaron sus propias prácticas en aspectos muy concretos, pero todo ello sin incorporar a su acervo teórico aportaciones como las relativas a lo sublime o a la personalidad del artista, que no entraban ni por asomo en la etiqueta con que iban a acotar su ámbito de competencia. Lo que esto ponía en evidencia era que la mentalidad académica se había afianzado ya de tal manera que incluso la revisión de su programa se hacía de espaldas (cuando no en contra) de las ideas más innovadoras de la época, una actitud que pesaría conforme tales ideas se convirtieran en aceptables para buena parte del mundo del arte, incluyendo ya no sólo a los teóricos, sino también a los artistas y a un amplio sector del público.

Incluso en el siglo XX y en el XXI, cuando ya ni la belleza ni la mimesis ocupan el lugar privilegiado del que habían disfrutado hasta entonces en el panorama estético, “Bellas Artes” se mantiene como un vocablo de uso tan frecuente que ha sido adoptado hasta para la definición de establecimientos comerciales, y ha conseguido sobrevivir con mejor salud que las academias a las que ha dado su nombre durante más de una centuria. Por contra, tanto los románticos como la mayoría de los movimientos extra o antiacadémicos que les han sucedido, han preferido referirse a su actividad con el sólo término de “arte”, más flexible y menos definitorio que el acuñado en el siglo de las luces. Al final del proceso de afinamiento al que fue sometida la idea de Batteaux, ésta se había limitado a concretar y a etiquetar felizmente el modelo estético defendido por la academia, es decir, había puesto nombre a un conjunto de principios ya asumidos desde tiempo atrás. De hecho, tal vez se estaban reivindicando con igual fuerza los valores del arte “científico” renacentista que los difundidos por las academias fundadas en Italia o Francia, y al menos en ese sentido se daba un distanciamiento con algunas de las tendencias que el manierismo o Le Brun habían instalado directa o indirectamente en el espíritu del clasicismo francés. La relación con el problema de la autonomía del arte es en cambio compleja, más ambivalente: es cierto que la prolongada asunción de este término y de sus implicaciones programáticas iría marginando cada vez más a la academia en el plano no sólo de la práctica, sino también en el de la elaboración teórica, pasando del protagonismo que aún conservaba en el siglo XVIII a ser ya un actor secundario en la segunda mitad del XIX. Pero también lo es que actuó en sentido contrario, conteniendo la extensión del proceso de “autonomización” al cerrar la academia a determinadas influencias que comenzaban a ejercer principios elaborados fuera de ella. Precisamente porque las tesis de muchos de los

filósofos y artífices ajenos a la academia comenzaban a apostar por la independencia del arte con relación a todo código normativo, o por una concepción casi mística del papel de los artistas, el que la institución se mantuviera cerrada a estas ideas, o el que las viera con lógica hostilidad, contribuiría a mitigar el relativo aislamiento en que había vivido desde el reinado de Luis XIV.

En defensa de la academia podemos decir que, fuera de su órbita, la asunción de una buena parte del torrente teórico elaborado desde el XVIII en adelante llevaría a largo plazo a una dispersión tan amplia de enfoques y tendencias que tras el fin de su hegemonía institucional, la indefinición de los problemas más básicos acerca de la actividad artística ha conducido a una arbitrariedad tal vez más contraproducente que el “inmovilismo” que se supone debía superar. Y entrecomillamos dicho “inmovilismo” porque ya hemos aclarado que éste no fue literal, sino una evolución de la institución ralentizada con respecto a la que se daba fuera de su dominio. Dentro de tal evolución, es ahora cuando debemos examinar la gran renovación que las academias de arte emprenderían desde el marco de la teoría, y tal vez la única que pudieron acometer desde una posición de autoridad. Renovación que, por cierto, las llevaría al periodo de mayor identidad con la sociedad de su época.

#### 2.3.3.4: Las teorías de Mengs y Winckelmann y las matizaciones de Lessing.

“La Ilustración observó la profunda dualidad que existe en la creatividad; la producción de palabras y la producción de cosas. Se declaró contra el eslogan según el cual se modelaba un tipo de arte sobre otro, contra *ut pictura poesis* y *ut poesis pictura*”.<sup>550</sup>

La academia mercantilista francesa había entrado en el siglo XVIII afectada ya por sus primeras crisis y al mismo tiempo viendo cómo su modelo, o variaciones del mismo, se aplicaba con éxito dispar en el conjunto de Europa. En Occidente, el arte oficial se movía parcialmente en los cauces marcados por el academicismo, pero al mismo tiempo se desarrollaba un mercado paulatinamente más fuerte y que ya hemos visto ajeno a muchos de los principios defendidos por la academia. Esta situación de desencuentro entre los académicos y el mundo del arte en general no podía prolongarse indefinidamente sin poner en riesgo la pervivencia de la institución. Si ya incluso en las postrimerías del reinado de Luis XIV había aceptado algunos cambios, resulta evidente que éstos habían sido insuficientes o sólo habían bastado para un periodo de tiempo limitado que ya había vencido sobradamente. Varios serían los frentes desde los que las academias de arte europeas afrontarían su obligada renovación, pero en conjunto encontramos que ésta se produjo más como revisión de los principios del academicismo que como refundación o abolición de los mismos. Paradójicamente, el proceso que desembocaría en la Revolución Francesa supondría retomar las esencias estilísticas del clasicismo versallesco en su afán de superar la frivolidad del rococó, encarnación de una aristocracia en proceso de ceder el testigo a la pujante burguesía y a sus nuevas ideas. En cierto modo, la academia entraba en el siglo XIX como lo había hecho en el XVIII: inmersa en una crisis, cierto, pero todavía asentada sobre unos cimientos firmes.

La primera y más importante renovación de la academia comenzaría a gestarse, precisamente, cuando se reclamara para ella una adhesión más rigurosa a los principios de imitación de la Antigüedad que había defendido desde su fundación. Ya hemos dicho que el vasto proyecto ilustrado posó sus ojos sobre las artes como sobre cualquier otra actividad relevante, y parte de esta empresa fue un desarrollo sin precedentes de la actividad arqueológica que iba a concentrarse especialmente en el legado de la Antigüedad (habrá que esperar al prerromanticismo para que otras épocas o culturas recibieran una atención semejante), un legado cuya trascendencia exigía su revisión a fondo como parte de la vasta empresa de compendio del saber humano que en muchos aspectos partía precisamente de los métodos acuñados entonces. La arqueología no es un invento del siglo XVIII, pero sus precursores sólo consiguen espolear la curiosidad de sus contemporáneos sin pasar de ahí: así sucede con los trabajos de Nicolás Claude de Fabri en los siglos XVI y XVII, con los dibujos del Partenón encargados por el marqués de Nointel en 1674 o con la *Miscelánea de la Antigüedad* publicada por el médico Jacques Spon entre 1689 y 1713.<sup>551</sup> Tras estos ejemplos casi anecdóticos, puede decirse que el punto de inflexión lo anuncia el príncipe de Elbeuf al ordenar el inicio de las excavaciones en la recién descubierta ciudad de Herculano en 1719, obra continuada a mayor escala por Carlos de Borbón a partir de 1738.<sup>552</sup> En principio los trabajos no producen un efecto destacable,

---

<sup>550</sup> Tatarkiewicz, 93. El Romanticismo recuperaría la idea de mezcla de las artes, pero por la vía de la poetización de todas ellas, en un sentido menos literal que el que le habían dado los academicistas.

<sup>551</sup> Cirici Pellicer, 21 y ss. Este papel de precursores casuales o diletantes lo certifica el hecho de que Spon considerara su afición a los restos arqueológicos como algo equiparable a los juegos de naipes; el enfoque científico y riguroso de la arqueología aún se haría esperar.

<sup>552</sup> Cirici Pellicer, 22.

pero sin ellos no puede entenderse cómo se prepara el terreno para la verdadera eclosión de empresas semejantes que va a producirse a mediados de siglo (y que ya anunciaba igualmente la fundación, en 1733, de la primera sociedad arqueológica del mundo, la sociedad de *Dilettanti* londinense). En efecto, mucho más importante es el inicio de las obras en Pompeya, en 1748, año en el que además Stuart publica su obra sobre las ruinas de Atenas. Caylus comienza la edición de su vasto estudio sobre los restos de la Antigüedad en 1752, y un año después Woods hace lo propio con sus estudios sobre la ciudad de Palmira; en 1755 se funda la *Accademia Ercolanense* para estudiar rigurosa y exhaustivamente los abundantes hallazgos que las ya citadas excavaciones de Herculano van sacando a la luz, y durante esa década y la siguiente aparecen obras clave de Winckelmann, Lessing, Gluck, Mengs o Le Roy.<sup>553</sup> Los trabajos arqueológicos “...se convierten en el tema del día; toda la intelectualidad de Occidente se interesa por ellos. El coleccionar antigüedades se convierte en una verdadera pasión; se gastan sumas importantes en obras de arte clásico y se crean nuevas gliptotecas y colecciones de gemas y vasos. Un viaje de estudios a Italia se convierte ahora no sólo en una cosa de buen tono, sino en parte indispensable de la educación de un joven de la buena sociedad. (...) El viaje de Goethe a Italia, su colección de antigüedades, la sala de Hera en su casa en Weimar (...) valen como símbolos de esa época cultural”.<sup>554</sup>

Como efecto imprevisto, lo que el trabajo de los arqueólogos demuestra en esa época es que el rigor de los clasicistas franceses no había sido tan estricto como habían creído sus defensores. Los arquitectos, por ejemplo, “Advirtieron que muchas de estas prácticas [típicas del renacimiento] no se hallaban corroboradas realmente por los edificios clásicos de Grecia. Se dieron cuenta con asombro, de que lo que se había tenido por normas de la arquitectura clásica, desde el siglo XV, había sido tomado de unas cuantas ruinas romanas de un periodo más o menos decadente. En esa época los templos de la Atenas de Pericles fueron redescubiertos y grabados por celosos viajeros, apareciendo sorprendentemente distintos de los diseños clasicistas del libro de Palladio.”<sup>555</sup> Un fenómenos análogo se dio en la escultura, cuando paulatinamente se fue certificando de las obras habitualmente tenidas por griegas eran en realidad copias realizadas tras la conquista romana, y tampoco puede decirse que los frescos pompeyanos, con todo y tratarse de obras meramente decorativas y domésticas de escasa trascendencia para los contemporáneos de sus creadores, se asemejaran al estilo practicado por Le Brun y sus seguidores. La constatación de que la academia había tomado la parte por el todo, no obstante, aun tardará tiempo en hacerse sentir de manera apreciable; la enorme magnitud de los hallazgos y la escala a la que se desenvuelven los trabajos de recuperación del legado histórico hacen que los eruditos necesiten décadas para perfeccionar un método riguroso y para asimilar los constantes descubrimientos, de tal manera que los primeros textos centrados en el problema aun presentan errores y carencias que sólo se irán subsanando tras décadas de esforzada recopilación, catalogación y rectificación. Una rectificación que en muchos casos se consumará sólo cuando ya se hayan difundido exitosamente tales textos, paliando a duras penas la equívoca influencia que ya han tenido sobre el público y los artistas. De hecho, hasta mediados de siglo aun dominaba el mismo interés por los monumentos del pasado que había marcado la mentalidad renacentista, esto es, se buscaba en ellos un valor de “norma eterna” y un ejemplo a imitar. Que en su momento los manieristas defendieran

<sup>553</sup> Pevsner, 104 y 105 para una lista más completa, así como Pellicer, 22 y ss.

<sup>554</sup> Hauser, Vol. II, 156. Hauser data las excavaciones de Herculano un año antes que Pevsner, al igual que Emiliano M. Aguilera, en el prólogo a la “Hª del Arte en la Antigüedad,” Winckelmann, IX; en cualquier caso, la diferencia es irrelevante.

<sup>555</sup> Gombrich, 403.

la superioridad de Miguel Ángel sobre los clásicos había dejado la puerta abierta a la lectura “evolutiva” o progresiva de las artes, pero ésta no llega a cuajar precisamente hasta el momento que ahora estudiamos.<sup>556</sup>

En este marco de revisión del legado antiguo tan importante para las academias, tres autores destacan en la renovación de las tesis estéticas por su efecto sobre la institución: Johannes Joachim Winckelmann (1717-1768), Gotthold Ephraim Lessing (1721-1781) y Anton Raphael Mengs (1728-1779). Los tres nacen en un periodo de once años, los dos primeros en Alemania y el tercero en la vecina Bohemia, entonces perteneciente al Imperio Austro Húngaro (comparten por tanto el acervo cultural germano), y todos dejan sus obras más importantes apenas pasado el ecuador del siglo: Mengs pinta los frescos de Villa Albani, verdadero “manifiesto” del neoclasicismo, en 1761, Winckelmann publica “Historia del Arte de la Antigüedad” en 1763, y Lessing da a conocer su “Laocoonte” en 1766. En los casos de Winckelmann y Mengs, unidos además por una estrecha amistad, su influencia sobre las academias de arte va a ser notable tanto en la teoría como en el estilo, pero apenas incidirán sobre el modelo educativo y organizativo de éstas, por más que el pintor bohemio centrara en ello buena parte de sus esfuerzos. Lessing, por su parte, es tal vez el pensador más brillante de los tres y el que mejor entendió la problemática estética, en especial la relativa al arte griego, pero en su caso la relación con el academicismo fue más la de un corrector que la de una influencia, y no es aventurado afirmar que en varios aspectos aparece como puente entre lo académico y lo romántico, a la par que como superación de ambos extremos desde una perspectiva ilustrada.

De ellos, es sin duda Joachim Winckelmann el más importante, no tanto por el valor intrínseco de sus ideas (ya hemos dicho que en ese sentido es superado por su compatriota) como por la enorme influencia que va a tener sobre el pensamiento y la práctica artística de su época. Introducido en el entorno artístico de la Antigüedad por su tutor Friedrich Oeser y, ya en Roma, por el propio Mengs, el contacto con el arte clásico en sus lugares de origen le produciría un gran impacto y le llevaría a escribir la que podemos considerar su obra cumbre, “Historia del arte en la Antigüedad”, que constituye no sólo el núcleo de la teoría neoclásica, sino también el texto fundacional de la moderna historiografía del arte: “Por primera vez hallamos una concepción del arte como algo dotado de vida propia, “como un todo orgánico, como un auténtico individuo” (A. W. Schlegel), caracterizado por un despliegue autónomo conscientemente descrito al margen de las anécdotas biográficas de los artistas.”<sup>557</sup> Su éxito fue extraordinario dentro y fuera de su país de origen,<sup>558</sup> y con la adhesión que suscitó su idealizada visión del arte y la cultura de la Antigua Grecia se puede decir que revitalizó (cuando no amplió) muchas de las tesis del academicismo francés, fallando claramente a favor de los *Anciens* en su ya añejo debate contra los *Modernes*. Tenemos que recordar que aunque sus obras más importantes fueron publicadas durante los años del auge de excavaciones e investigaciones arqueológicas, los frutos que éstas dieron aún estaban lejos de llegar a su madurez. Se había avanzado considerablemente desde los primeros descubrimientos del arquitecto

---

<sup>556</sup> Riegl, 36.

<sup>557</sup> J. F. Yvars, en Bozal, 140.

<sup>558</sup> “Ejerce una influencia extraordinaria y... plural, no solamente ilustrando a profesionales y aficionados acerca de las infinitas cosas del Arte, principalmente clásico, mal conocidas o en todo ignoradas, sino también en lo concerniente a los métodos de la Arqueología, así como a la historia del Arte, al preocuparlos de un mayor rigor crítico. Y desde luego por lo que toca al concreto de las aludidas excavaciones, abriendo y desparramando preciosas luces para mejor ver lo que la lava y las cenizas del Vesubio, conforme los investigadores se abrían paso en todo esto, habían ocultado durante diecisiete siglos”. Emiliano M. Aguilera, en el prólogo a Winckelmann, IX.

Fontana en 1596, o desde las campañas del siglo XVII, pero todavía no lo suficiente como para tener una idea lo bastante amplia y correcta del periodo en estudio, de tal manera que la obra de Winckelmann, como la de muchos de sus contemporáneos, abunda en errores en ocasiones graves, pero en buena medida inevitables:

“La mayoría de las estatuas que Winckelmann aceptó y elogió como prototipos del genio griego no eran sino copias no de las más encomiables, y que, por el contrario, lo que él supuso con poco o ningún valor era lo de mayor pureza. Pero a pesar de ello (...) su Historia implica muy estimables méritos y sigue siendo todavía útil en no pocos aspectos de la Arqueología y de la historia y la crítica del Arte.”<sup>559</sup>

Pero es sobre todo en su deslumbrante idealización del mundo griego donde tenemos que ver el vínculo más fuerte con el academicismo y una de las claves de su éxito, antes que en su erudición o en su rigor (no siempre acertados, como ya hemos dicho). En sus páginas se encuentra con frecuencia el eco de las reivindicaciones renacentistas, y de muchos de los argumentos que desde entonces hasta su época habían vertebrado la teoría y práctica artísticas. Evidentemente, hay en su discurso argumentos que ya resultan propios del siglo XVIII y que nada tienen en común con los esgrimidos por los academicistas del renacimiento o de la Francia de Luis XIV, pero son precisamente los que beben en el acervo cultural previo los que obtendrán mejor acogida y los más interesantes para nuestro estudio, pues en ellos se entiende mejor el último resurgir del academicismo. Así, Winckelmann no siente demasiado aprecio por el arte egipcio, y cuando analiza las causas de lo que él considera su estereotipada rigidez, tan alejada de la grandeza griega, y de su estancamiento durante siglos en coordenadas estilísticas tan limitadas, lo hace recurriendo tanto a argumentos ya genuinos de su siglo como a otros de este cariz: “Por fin hallamos otra de las causas de las indicadas características del arte egipcio: la poca estima que merecían los artistas. Éstos eran considerados iguales a los obreros y pertenecían a la clase inferior. (...) *Los artistas carecían de formación* y de las condiciones necesarias para elevar su espíritu a las alturas del arte, y, en caso de producir algo extraordinario, tampoco les aguardaban ventajas ni honores.”<sup>560</sup> Estas palabras remiten inmediatamente a los escritos de Vasari, Cellini o Palomino, entre otros, cuando reclamaban para su oficio el mismo trato de favor que presuntamente se le había dispensado en tiempos de Apeles, o

---

<sup>559</sup> Emiliano M. Aguilera, en las notas preliminares a Winckelmann, X. Irónicamente, parte importante de sus escritos está dedicada a criticar los errores de filiación o valoración cometidos por otros expertos, al dar por auténticas obras que son sólo copias, o al no saber diferenciar las partes originales de una escultura de aquéllas que han sido añadidas posteriormente como fruto de una restauración. Esto puede desvirtuar algunos de sus juicios, pero no su exigencia de rigor en el trabajo de sus colegas, rigor que a la postre acabaría permitiendo descubrir algunos errores de quien lo había promovido.

<sup>560</sup> Winckelmann, 44. Cuando hemos utilizado términos peyorativos para referirnos al arte egipcio, lo hemos hecho por seguir la línea argumental del autor citado. Es importante destacar que Winckelmann otorgaba un gran papel a factores climáticos o raciales en la naturaleza del arte de una cultura, pues sólo las razas especialmente agraciadas y que vivían bajo un clima amable, que facilitaba la exhibición de sus cuerpos, estaban en frecuente contacto con la belleza y capacitadas por tanto para plasmarla: “Mas a pesar de todas las condiciones adversas, la raza griega siguió siendo famosa por su belleza, y, cuanto más se acerca la Naturaleza al cielo de Grecia, más hermosos y espléndidos son los tipos que encontramos (...) Esta maravillosa formación física es tan fácil de hallar, que la cabeza del más humilde hombre del pueblo podría ser reproducida en la pintura histórica de la mayor categoría, y no sería arduo tampoco descubrir, aun en los lugares más insignificantes, mujeres dignas de representar a una Juno” Op. Cit. 35. En sentido inverso, considera que en la relativa pobreza del arte egipcio influyó la poco favorable “constitución de sus cuerpos” (Op. Cit. 41) Aunque estas ideas adquieren gran peso en la teoría del fundador de la historiografía del arte, resulta obvio que forman parte marginal del discurso academicista incluso tras su enunciado: ninguno de los grandes artistas o teóricos del Renacimiento o de la Academia de París adujo factores raciales o climáticos para enjuiciar los logros de una escuela o estilo determinados. Las coincidencias entre el teórico ilustrado y sus predecesores las iremos viendo en otros ámbitos.

cuando consideraban que una amplia formación intelectual era imprescindible para situar al artista por sobre el nivel del artesanado. El artista se encomendaba a una actividad noble, y a ese rango exigía ser elevado. De hecho, Winckelmann consideraba que el arte tenía más facilidades para florecer en sociedades libres, entendiendo esta libertad no como la ausencia de sujeción a una normativa estética, sino como el marco que permitía a los autores de talento alcanzar una “bien merecida gloria.”<sup>561</sup> Para este autor los egipcios, con su adhesión a un estereotipo esquemático y milenario, su concepto del artista como trabajador anónimo y sus escasos conocimientos de la anatomía y otras facetas de su actividad, no podían competir con los más hábiles, cultivados y estimados griegos; veía en los primeros a *artesanos*, y sólo en los segundos a *artistas*.

Winckelmann apenas se interesó por las ideas acerca de lo sublime que ya habían popularizado Addison o Burke (cuando emplea ese término lo hace con un sentido diferente a ellos), y en este aspecto sigue los principios de la Gran Teoría también defendida por la academia, cifrando la meta del arte en la consecución de la más perfecta belleza ideal. Aquí su posición tiene reminiscencias tanto de Alberti como, en menor medida, de Platón y los manieristas. A la idea de “belleza selectiva” de Alberti se aproxima cuando estudia el proceso de elaboración de un canon, dando por supuesto que éste consiste en un estudio empírico de las bellezas particulares a partir del cual el artista selecciona lo más destacable para construir un modelo superior y general: “*La formación de la belleza es individual o bien consiste en la elección, entre muchas piezas aisladas, de lo más hermoso, para formar luego una unidad que llamaremos idealista*. La formación de la belleza comenzó por la hermosura aislada, en imitación de la naturaleza o imaginando los dioses, y aun durante el florecimiento del arte se realizaban estatuas de diosas según el modelo de bellas mujeres (...) La juventud se ejercitaba en sus juegos y luchas en el gimnasio y lugares semejantes, a los cuales se acudía para admirar se desnuda belleza, y los artistas no solamente contemplaban los edificios, sino que llenaban su imaginación con los desnudos y juveniles cuerpos *hasta que estas formas se convirtieron para ellos en concepto*”.<sup>562</sup>

Aunque algunos autores han querido ver en esta belleza ideal un eco de la que en su día definieran Platón y sus discípulos,<sup>563</sup> conviene señalar un importante matiz, a saber, que mientras en la tesis de Winckelmann se defiende la existencia de un proceso inductivo en el que el artista se remonta desde las múltiples bellezas particulares hasta un modelo de belleza general que destila lo mejor de las primeras,<sup>564</sup> para los platónicos, por el contrario,

---

<sup>561</sup> Winckelmann, 76. En el capítulo primero de la segunda parte de esta obra, Winckelmann defiende que la experiencia griega es la demostración de que “la mejor base para el desarrollo del arte fue la libertad” (Op. Cit. 231) En este aspecto su discurso resulta especialmente endeble, máxime cuando algunos de los periodos de esplendor del arte griego no tuvieron correspondencia con estructuras democráticas o se dieron con las polis sometidas a un poder ajeno. Cuando afirma que el florecimiento del arte ateniense era parejo al de la ciudad en su conjunto, puede deberse tanto o más a su riqueza económica que a su situación política de cada momento, más cuando reconoce el gran nivel alcanzado bajo la dominación macedonia.

<sup>562</sup> Winckelmann, 120. La cursiva es nuestra.

<sup>563</sup> Bozal, 152.

<sup>564</sup> En una de sus obras, Winckelmann reflexionaba sobre el caso de Bernini, que creyó encontrar en la naturaleza un modelo de belleza mejor que el dado por la estatuaría clásica, no obstante lo cual llegó a dicho modelo precisamente influido por la contemplación de la Venus medicea, que le permitió orientar sus pasos al hallarse más “concentrada” que la “dispersa” belleza natural. “La imitación de la belleza de la naturaleza o se atiene a un único modelo o viene dada por las observaciones hechas sobre varios modelos reunidas en un solo tema. En el primer caso se hace una copia que se parezca, un retrato: es el procedimiento que conduce a las formas y a las figuras holandesas. En el segundo caso, en cambio, se toma el camino de la belleza universal y de las imágenes ideales de esta belleza; y este es el camino que tomaron los griegos. Pero la



la belleza ideal existe con independencia de la sensible, que no es sino un reflejo “imperfecto” de su original metafísico y del cual emana. Los vínculos de Winckelmann con el platonismo son tan claros como lo es la admiración que muestra hacia el filósofo, pero de ello no debe deducirse una identidad de criterio, más cuando la alta estima del historiador alemán hacia los artistas antiguos chocaba frontalmente con el desprecio con que eran tratados en las teorías platónicas. Cuando intenta establecer un (forzado) sistema de proporciones matemáticas del cuerpo humano centrado en el número tres, o cuando considera una belleza divina que irradia en todo cuanto existe,<sup>565</sup> es cuando más cerca se encuentran ambos teóricos, pero en el alemán, por más idealista que sea su carácter, el referente concreto o real nunca se pierde de vista ni se hace derivar de una idea abstracta, y frecuentemente se reivindica como principio vivificador de la práctica.

Y es que la relación de Winckelmann con la Naturaleza es ambigua, casi contradictoria. Para él resulta evidente que el arte debe mejorarla, pero en principio ello no implica abandonarla como referencia, y en ese sentido marca distancias tanto con el manierismo como con las formas académicas más dependientes de éste: “Esto que dice Cicerón de que “el arte es mejor guía que la naturaleza”, podrá ser cierto en algún aspecto, pero no en todos. *Nada nos separa más de la naturaleza que un sistema académico y su severa observación*, lo cual, en parte, había sido causa de cierta dureza en la mayoría de las obras de Lisipo.”<sup>566</sup> Sin embargo, cuando habla del grupo escultórico de *Niobe con sus hijas*, afirma: “Esta belleza *es como una idea concebida sin la influencia de los sentidos*, una idea engendrada en un cerebro inteligente y en una feliz imaginación, capaz de aproximarse en lo posible a la belleza divina.”<sup>567</sup> Fuera de contexto, esta reflexión podría remitirnos a la “idea” de Zuccari y a su visión del manierismo; no obstante, conviene recordar que en el conjunto de su teoría no es la influencia divina la que genera tales ideas en la mente del artista, sino una experiencia sensible variada y constante que éste llega a interiorizar hasta convertirla en principio normativo.<sup>568</sup> Precisamente este proceso de lo particular hacia lo general le lleva a afirmar de la Naturaleza que “en los detalles, ésta supera al arte, del mismo modo que, en conjunto, el arte puede elevarse por encima de la naturaleza”.<sup>569</sup>

Si hasta aquí Winckelmann se mueve en coordenadas que le aproximan más o menos claramente a otros teóricos previos, su gran aportación, o al menos la más original y una de las más influyentes, la hace al considerar el desarrollo estilístico de una escuela o etapa como un continuo orgánico sometido a leyes de crecimiento, madurez y decadencia similares a las que pueden darse en los seres vivos. Esta idea ya aparecía en sus “Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura,” pero no es hasta su “Historia...” que la desarrolla en plenitud. Otros teóricos contemporáneos suyos podían tener una noción de la historia meramente cronológica, entendiendo ésta como una

---

diferencia entre los griegos y nosotros reside en que los griegos consiguieron crear estas imágenes, aunque no inspiradas por cuerpos bellos, a través de la continua ocasión que se les brindaba de observar la belleza de la naturaleza que, en cambio, a nosotros no se nos muestra todos los días y raramente se muestra como la querría el artista”. Winckelmann, “Pensamientos sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura”, citado en Eco, 2004, 251.

<sup>565</sup> Op. Cit, 133 y ss.

<sup>566</sup> Winckelmann, 249. La cursiva es nuestra.

<sup>567</sup> Op. Cit, 170. La cursiva es nuestra.

<sup>568</sup> Desde este punto de vista, estamos más cerca de Goethe, que considera la idea como fruto de la experiencia, o incluso de Bellori, para el que la idea era la “perfecta cognición de la cosa, que comienza con la contemplación de la Naturaleza.” Panofsky, 95.

<sup>569</sup> Winckelmann, 136.

simple sucesión temporal acumulativa, y en ese sentido podemos ver en ellos más de anticuarios que de historiadores (al menos en la acepción que daríamos hoy día al término “historiador”). Winckelmann es el primero que de manera clara entiende la obra como sometida a los cambios y singularidades del entorno y que es capaz de poner en pie “...una estructura temporal en la que cada objeto estudiado puede encontrar su lugar preciso.”<sup>570</sup> Su comprensión evolutiva del arte de diferentes épocas o culturas es la que luego va a proyectarse sobre el estudio tanto del arte de la Antigüedad, como del Barroco o el Renacimiento, y su huella sobre el historicismo romántico es incuestionable, a tal punto que ni siquiera las vanguardias pueden prescindir de él; al contrario, en su afán de superar los esquemas tradicionales y de acelerar los tiempos de desarrollo del arte, puede decirse que muchos vanguardistas han intentado llevar a sus últimas consecuencias las tesis del historiador dieciochesco, tal vez sin conocer su origen.

De aquí no debe deducirse que el evolucionismo de Winckelmann partiera de una fe inquebrantable en el progreso o de una mejora constante de los logros artísticos, al contrario. Ya hemos dicho que en el debate de la *Querelle* su lugar hubiera estado sin duda entre los *Anciens*, y en este sentido la suya es una visión cuando menos melancólica, en la que el arte griego aparece como una cumbre a lo sumo modélica, pero prácticamente irrecuperable, tal y como lo fue la época capaz de alumbrarlo. Según su teoría, el arte de un periodo pasa por cuatro fases equivalentes a las cuatro primeras de toda acción o proceso: comienzo, desarrollo, apogeo y decadencia.<sup>571</sup> Es decir, el proceso no se desarrolla de forma cada vez más perfecta ni se mantiene indefinidamente en un grado de excelencia una vez lo alcanza. En el caso del arte griego, Winckelmann traduce esas etapas como correspondientes a cuatro estilos: el antiguo (también “rígido” o “duro”, hasta Fidias); el sublime (o “grande”), hasta Praxíteles o Apeles; el bello (o “fluido”, desde la Atenas de Pericles hasta la muerte de Alejandro); y el imitativo (o de decadencia).

Del primer periodo destaca Winckelmann que su carácter es intenso pero duro, poderoso pero exento de gracia y su exceso de expresividad y fuerza disminuye la sensación de belleza. Pero en lo enérgico de sus trazas se asienta un dominio de la precisión y una certeza en lo conocimientos que conducirían posteriormente a logros mayores, una vez corregidos los defectos. El problema de fondo del periodo “antiguo” es que había tomado una serie de reglas de la naturaleza, para posteriormente apartarse de ella e idealizar el modelo normativo hasta convertirlo en una “naturaleza propia”; en otras palabras, *el arte se daba a sí mismo sus propias normas*.<sup>572</sup> Y precisamente en el periodo “sublime” los encargados de subsanar tales defectos lo hicieron aproximándose a “la verdad”, sustituyendo la dureza y violencia de las figuras por unas líneas más fluidas, cambiando las poses forzadas por otras más “correctas y flexibles”. Los artífices del periodo apostaron por “perder ciencia para adquirir belleza y nobleza”, y su gradual depuración condujo finalmente al tercer periodo, el de apogeo, el del estilo “bello”. Iniciado por Praxíteles y llevado a la cúspide por Lisipo y Apeles, se elimina lo que de anguloso conservaba aún el arte previo mediante una observación aun más completa de la

---

<sup>570</sup> Bozal, 154.

<sup>571</sup> Winckelmann, 161. La quinta fase, al ser la final, puede aplicarse a un proceso cerrado tal y como una pieza musical, una obra de teatro o la vida de una persona. Winckelmann consideraba que el final se hallaba “más allá de las fronteras del arte”; podríamos hablar a lo sumo del final de un periodo o estilo, pero no del proceso artístico en su conjunto, por ser connatural a la actividad humana. De ahí que para su teoría baste con la descripción de las cuatro fases iniciales.

<sup>572</sup> Tendremos ocasión de comprobar la importancia que las variaciones sobre esta idea van a llegar a tener en el movimiento romántico.

naturaleza, y se introduce en la obra “gracia”, resultante de la óptima confluencia de la precisión del dibujo con lo elevado de la idea. Los artistas sublimes aún seguían sujetos a un concepto tan elevado y depurado de belleza que éste había de resultar unívoco, cerrado a las variaciones demasiado distantes del modelo ideal, pero sus sucesores son capaces de partir de dicho modelo para, acercándose a lo natural, suavizar la austeridad de las formas pretéritas con el añadido de un encanto naturalista y más susceptible de representar tipos particulares.

Conviene recalcar que en su valoración del estilo imitativo Winckelmann se aparta en buena medida de los manieristas fundadores de las primeras academias. En cierto modo, comparte el diagnóstico de que el arte de un momento determinado llega a un periodo de máximo esplendor que cancela cualquier mejora posterior: no se puede añadir o sustraer nada del conjunto sin empeorarlo, pero en su visión dinámica de los procesos no cabe la posibilidad de permanecer en un nivel de máxima excelencia indefinidamente, de tal modo que el arte “...al no poder avanzar, tuvo que retroceder”. Al considerar Vasari a Miguel Ángel cúspide del desarrollo estético iniciado en el primer Renacimiento, su imitación se convertía en la mejor fórmula para aproximarse a la excelencia; pero partiendo de una impresión semejante, las conclusiones a las que llegaba el historiador alemán eran bien distintas, recordando más a las críticas que Leonardo vertía contra quienes imitaban a otros artistas y se olvidaban el modelo ofrecido por la naturaleza. La imitación de obras de arte sin recurso al natural conducía a un eclecticismo limitador del espíritu que intentaba “...sustituir con meticulosidad lo que con la escasa ciencia no se lograba (...) En el refinamiento suele suceder que se pierda lo bueno precisamente al querer ir en busca de algo todavía mejor;”<sup>573</sup> en sus objeciones recuerda al Vitruvio que censuraba las extravagancias de sus contemporáneos, su gusto por el derroche innecesario o por la novedad gratuita, viendo en ello síntomas de un declive de las artes romanas.<sup>574</sup> En Grecia “El máximo florecimiento no se mantuvo durante mucho tiempo, pues desde los días de Pericles hasta la muerte de Alejandro, con la cual empezó la decadencia, no transcurrieron más de ciento veinte años.

La suerte del arte en tiempos modernos es comparable a la de la Antigüedad en cuanto a los periodos: también ha pasado por cuatro cambios o épocas, aunque con la diferencia de que el arte no fue decayendo poco a poco, como entre los griegos, sino que, una vez alcanzada toda la altura posible –hablo aquí únicamente del dibujo–, decayó de repente. Hasta Miguel Ángel y Rafael, el estilo había sido seco y rígido. Sobre estos dos hombres descansa la altura del arte en su restauración. Después de ellos, y tras un intervalo en el que reinó el mal gusto, llegó el estilo de imitación, cultivado por los Carraccio y su escuela (...).”<sup>575</sup>

De todo ello podía concluirse que la recuperación de la grandeza del arte clásico, al producirse sobre un terreno sólo en parte idéntico al que lo sustentó, ni había sido completa ni podía ser perdurable. La identidad entre hombre y Naturaleza se había perdido, y sólo en algunos momentos del Renacimiento se había logrado reavivar, de ahí el notable acortamiento del periodo de esplendor que se da si comparamos el caso renacentista con su antecedente griego. Si el artista sólo podía ser grande en libertad y en estrecho contacto con la Naturaleza, no podía el absolutismo de Luis XIV ponerse a la altura de la Florencia

---

<sup>573</sup> Op. Cit, 176.

<sup>574</sup> Vitruvio, 179 y ss. Al denunciar el mal momento de las artes en su época, el arquitecto romano parecía anticiparse esquemáticamente a las etapas de auge y decadencia que aquí vemos desarrolladas más ampliamente.

<sup>575</sup> Winckelmann, 183.

de los Medici y convertirse en cauce para su expresión, ni ser su estricta academia la mejor garante de un retorno al periodo de esplendor. El rígido código normativo de Le Brun y el relativo abandono de la observación del natural, desplazada por la emulación de los modelos clásicos, podía compararse a lo sumo con el periodo “antiguo” por su dureza y su tendencia a desenvolverse en un marco metodológico cerrado a todo cambio o influencia exterior, pero también podría encajar, aunque con más matices, en el mismo grupo de “decadencia” en el que quedaban englobados los manieristas.<sup>576</sup>

Las ideas de Winckelmann llevaban a una situación ambivalente, aunque no contradictoria: reafirmaban la validez de buena parte del corpus teórico de los academicistas, en especial en lo relativo a modelos y metas. Pero fallaban en contra de la práctica académica, por considerar que ni había estado a la altura de su compromiso ni había entendido debidamente la esencia del arte antiguo, defectos a los que habría que sumar cierto amaneramiento alejado de la realidad y la ceguera ante la interdependencia dada entre el estilo y el periodo en el que nace y se desarrolla. Esta rica ambivalencia explica no sólo la influencia de este historiador en su época, sino el que se diera incluso entre bandos enfrentados. Su convicción de que el artista debía elevarse por encima del rango del artesanado, y su admiración por la Antigüedad clásica y por la belleza derivada de ella, le aproximaron al bando académico y le convirtieron en uno de los estandartes de su renovación; en cambio, sus apelaciones a la naturaleza y a la libertad del artista (éstas mal interpretadas), sus críticas al academicismo vigente, y sobre todo su concepción historicista de los estilos, le hicieron simpático a ojos de muchos románticos, como Schelling (podremos verlo con más detalle en el epígrafe dedicado al Romanticismo). De hecho, al entender la dependencia de un estilo respecto a su época, Winckelmann anticipaba un problema capital en la estética posterior, esto es, la certeza de que no todo cambio estilístico es posible si no viene precedido de un cambio en su contexto socio histórico; y esta compleja interrelación arte-sociedad, en la que las influencias pueden ser mutuas (aunque dominantes desde el eje social) sería objeto de una profunda controversia en la que se verían sumidas tanto tendencias academicistas como, sobre todo, movimientos ajenos o contrarios a ellas, como las vanguardias más comprometidas con la militancia política.

En la transición que se adivinaba de la sociedad dieciochesca a la decimonónica y que certificaría la Revolución Francesa esta combinación de elementos aparentemente dispares resultaba propicia para aquellos que entendían que la renovación parcial del ideario academicista era ineludible si se quería preservar el conjunto de la institución; con ello, los que así pensaban aceptaban precisamente las tesis evolucionistas del historiador alemán y se apartaban de las pretensiones de atemporalidad heredadas de la época de Luis

---

<sup>576</sup> Es frecuente considerar que Winckelmann propugnaba la copia de los modelos clásicos para alcanzar una mejor comprensión de la belleza. Así, por ejemplo, Eustaquio Barjau, en la introducción a “Laocoonte”, afirma que la copia de la Naturaleza habría supuesto un rodeo para el artista, rodeo que podría evitar por el atajo de la emulación del arte de la Antigüedad (Lessing, XX). Esta lectura fue, y sigue siendo, habitual, y hay que reconocer que a ello ha contribuido sobremanera el tono de exaltada admiración hacia Grecia que exhibe el teórico alemán a lo largo de toda su obra capital; también influye su afinidad con Mengs, tan dado a guiarse por un estilo que bebía más en la estatuaría clásica que en el modelo vivo, excepción hecha de sus retratos. Igualmente, Pevsner se hace eco de esta apreciación partiendo de una cita de *Gedanken über die Nachahmung*, una obra primeriza que en cualquier caso debe tomarse como menos “definitiva” e influyente que su “Historia...” (Pevsner, 106). El entorno académico se encargó de fomentar esta visión de sus tesis, pero como bien señala Schelling (lo veremos con más detalle al hablar el Romanticismo), se trata de una mera confusión, aunque muy extendida, pues en todo caso son los *procesos y procedimientos* lo que debe imitarse, y no los *resultados* de los mismos.

XIV: había que modificar aunque fuera la corteza si se quería preservar el núcleo, una empresa que se acometía más profundamente que en la época en la que los rubenistas se impusieron al criterio de Le Brun.

Fue precisamente Mengs quien más intentaría llevar a término esta renovación en el seno de la propia institución académica, y como mentor de Winckelmann la similitud entre las tesis de ambos resulta perfectamente lógica, más aun cuando precisamente redactará la mayor parte de sus textos a instancias de su discípulo. De él diría Madrazo que “a pesar de su grande erudición, ni penetró en el espíritu de la clásica antigüedad, ni acertó como pintor a poner en consonancia sus ideas con su estilo.”<sup>577</sup> Sin embargo, si el auge del romanticismo y la figura de Goya eclipsaron tempranamente su valoración como pintor, lo cierto es que ni siquiera entonces se pudo minusvalorar su peso como teórico y su responsabilidad en la configuración del criterio estético del siglo, sobre todo tras la difusión que alcanzarían sus escritos en la notable recopilación realizada por su protector Nicolás de Azara.<sup>578</sup> Para Locquin fue el máximo responsable del nacimiento del neoclasicismo en Francia, su obra obtuvo también una notable acogida en Inglaterra y entre sus múltiples admiradores alemanes se encontraba el propio Goethe, quien admiraba su enfoque del problema de la Belleza. Su taller italiano fue foro de aprendizaje para multitud de pintores, principalmente alemanes y españoles, que luego contribuirían a difundir sus ideas por todo el continente; redactó los reglamentos de la Academia de San Fernando de Madrid durante el periodo en que fue director de la misma, fue Príncipe de la Academia Romana durante dos años y se le pidió su colaboración en la reorganización de las academias de Nápoles y Génova.<sup>579</sup> No obstante, un examen más atento de su biografía demuestra que sus tan admirados empeños rara vez llegaron a buen puerto cuando intentó llevarlos a la práctica: de principios estrictos y carácter difícil, Mengs chocaría muchas veces con las autoridades académicas, especialmente en la Academia de San Fernando (a donde acudió llamado por Carlos III) y moriría enfermo en Roma sin llegar a ver cómo pocos años después el éxito de David lograría consagrar definitivamente el estilo neoclásico en la vecina Francia.<sup>580</sup>

En Mengs toman forma múltiples ideas que los autores renacentistas ya habían desarrollado; de él dice Azara que “era filósofo y pintaba para los filósofos”,<sup>581</sup> por oposición a los pintores “ignorantes” que se conformaban con trabajar para “los sentidos materiales” sin ser capaces de concebir una idea apropiada de la belleza. No es de extrañar que tomara como propio el lema del “*Ut pictura poesis*”, señalando las similitudes entre la poesía y la pintura, o entre ésta y la música: “Lo Ideal de la Composición consiste en imaginar una acción que no se haya visto: en dar expresiones que no se pueden copiar de la Naturaleza; *y en usar accidentes é ideas poéticas*”.<sup>582</sup> Pese a su antipatía hacia la obra capital de Vasari, su concepción idealista de la Belleza tiene mucho en común con la que los manieristas desarrollaron a partir de la filosofía neoplatónica. En ella, plantea que

---

<sup>577</sup> Mercedes Agueda, en la introducción de Mengs, 20. Azara haría hincapié en las estrecheces con que pasó sus últimos años, a tal punto que a su muerte “...quasi no dexó con qué pagar su entierro”. Mengs, LVI.

<sup>578</sup> Es esta recopilación la que hemos seguido para esta parte de nuestro estudio, pese a que sucesivas investigaciones han descubierto que en algunos pasajes de la misma su responsable no dudó en manipular los escritos originales, por ejemplo en los casos en que se trataba de “defender” a los artistas españoles de ciertas críticas vertidas contra ellos.

<sup>579</sup> Pevsner, 108.

<sup>580</sup> Enrique Lafuente, en el prólogo a Bedat, 11, para comprobar cómo su trabajo en la Academia de San Fernando fue torpedeado por los aristócratas al frente de la misma.

<sup>581</sup> Azara, en el preámbulo a su recopilación de las obras de Mengs, XVI.

<sup>582</sup> Mengs, 115. La cursiva es nuestra.

siendo el hombre imperfecto por naturaleza, sólo puede comprender a través de los sentidos y por ello Dios ha querido darle una noción intelectual de la perfección, noción a la que llamamos Belleza: "...cuando nuestros sentidos no perciben que haya imperfección en una cosa, entonces aquella apariencia de perfección se llama Belleza.

Esta Belleza se halla en cada cosa, y en todas las cosas juntas, y es la perfección de la materia; la qual se diferencia de la perfección divina, como el punto matemático [concebible sólo mediante la razón abstracta] del visible. Se puede llamar la Belleza perfección visible, como el punto material; y, así como en el punto visible se comprende el invisible, del mismo modo en la Belleza se encierra la perfección invisible. *Los ojos no la ven, pero el alma la siente, y la comprende, porque ella y la perfección se derivan de Dios, fuente y manantial de todo lo perfecto*".<sup>583</sup>

La causa de la Belleza es la conformidad de la materia con las ideas, que a su vez provienen del conocimiento del destino que Dios ha dado a la cosa que consideramos. Mengs acepta la existencia de distintos tipos tanto de Belleza como de gusto (grandioso, mediano, pequeño, bello, expresivo, etc) si bien no da a todos la misma importancia. Respeta también el principio de mimesis que vehiculaba la práctica artística tradicional, pero como buen academicista subordinaba este principio de imitación al ideal a cuyo servicio estaba: la mimesis es, en efecto, la primera parte de la pintura y la más necesaria, pero no la más bella "porque el ser necesario denota pobreza, y el adorno es señal de abundancia (...) Por eso el pintor que tenga mucho de lo ideal deberá ser más estimado, que el que posea la sola Imitación; pero como el Arte participa de ambas cosas, aquél será mayor Maestro que las posea entrambas."<sup>584</sup>

Si la similitud con los manieristas es tan clara que apenas aporta ideas nuevas a las ya desarrolladas por ellos y sus modelos de la Antigüedad, su distanciamiento con relación a Leonardo o Alberti no llega a ser total. El modelo de aprendizaje explicado por Mengs puede resumirse en dos vías: una lenta, seguida por los antiguos clásicos y que se basa en la observación de la Naturaleza para escoger lo más útil y bello de ella. Y otra más rápida, que utiliza la obra de estos clásicos como atajo: ya que fueron los primeros en llegar a la perfección, en su trabajo la selección ya está hecha y permite ahorrar los pasos más difíciles al aprendiz, presentando ante él un destilado en el que se discrimina entre aquellos referentes útiles y aquellos otros superfluos e incluso perniciosos.<sup>585</sup> Mengs estimaba que este segundo camino era el más frecuente entre los artistas "modernos", pero que aún era posible dar con autores capaces de seguir una vía intermedia entre ambas, estudiando tanto la Naturaleza como su bella imitación, y es en esta síntesis de ambos caminos donde se puede establecer el vínculo con el proceso escalonado de aprendizaje planteado en los textos Vincianos, o con la prevención de Carducho contra el uso del natural sin una preparación previa. Tres autores son modélicos a su parecer, por este orden: Rafael (el más

---

<sup>583</sup> Mengs, 4. La cursiva es nuestra. En este punto, Azara marca distancias con su protegido y establece un criterio de belleza más funcional, referido al cuerpo que ejecuta perfectamente sus funciones "según el fin para el que fue criado" y que es, por tanto, un cuerpo sano. En la línea albertiana, para Azara de aquí deriva nuestra idea de belleza, que como abstracción sólo existe en nuestro entendimiento, pero como resultado de la previa percepción de estados saludables. Acto seguido, previene contra el platonismo (que entiende tales ideas como existentes por sí mismas) y se lamenta de que Mengs no estuvo enteramente libre de su influencia. Op. Cita, 63.

<sup>584</sup> Mengs, 20.

<sup>585</sup> Op. Cit, 27.

racional de todos y el más dotado en la expresión),<sup>586</sup> Correggio y Tiziano, correspondiendo a Miguel Ángel la función de recuperar para las artes la capacidad electiva de la que ya se habían valido los antiguos para discriminar acertadamente de entre las formas ofrecidas por la realidad sensible. Coincide con Vasari en atribuir a éste último el papel de restaurador de la salud de las artes en su época; discrepa en su estima, no obstante, pues como ya vemos lo considera más un precursor que una cima.<sup>587</sup> En esa cima sitúa, insistimos, a Rafael, y lo hace con más empeño que los manieristas o Le Brun, hasta convertirlo en el artista modélico por excelencia en la renovación del academicismo que se estaba produciendo: “(...) es verdaderamente “clásico” en el sentido de que ha servido de modelo a incontables generaciones como canon de perfección, lo mismo que las obras de Fidias y Praxíteles”.<sup>588</sup> Considerando semejantes talentos como extraordinarios, y no viendo al alcance del artista común esta capacidad para remitirse de forma pareja al legado clásico y a la naturaleza, se puede inferir que la tesis de Mengs acepta implícitamente que en un modelo de enseñanza como el académico la vía de emulación de los clásicos griegos debía priorizarse sobre el recurso al natural. Y aunque esta idea debió influir acusadamente sobre su amigo Winckelmann, ya hemos puntualizado las diferencias de matiz entre ambos y el error de interpretación que atribuye al historiador alemán una idea que en rigor pertenece al pintor filósofo bohemio.

Desarrollando la dicotomía entre la imitación de la naturaleza y la de los modelos clásicos, Mengs consideraba la pintura como un arte liberal en el que confluían simultáneamente y a partes iguales aspectos de mecánica y de ciencia. En la parte mecánica se hallaba lo relativo a la mera imitación de la realidad, en la científica la capacidad para captar el ideal de Belleza. A los que tienen más de mecánica que de ciencia los considera “groseros imitadores de la Naturaleza”, y en este grupo engloba a los pintores holandeses;<sup>589</sup> por el contrario, si se da un exceso en el predominio del ideal, el pintor apenas hará más que bosquejos carentes de los detalles capaces de dar vida al cuadro, y a este grupo pertenecería uno de los modelos de la academia francesa, Poussin. Precisamente el equilibrio entre ambos extremos es lo que define al gran maestro como tal, y si Rafael es el mejor pintor desde el “renacimiento del arte”, se debe a la feliz síntesis entre mecánica y ciencia que se observa en sus pinturas. Por más que el platonismo de Mengs parezca matizado en estas observaciones, no se pasa de una leve corrección: para el pintor bohemio, como ya hemos visto, está claro que de tener que escoger entre uno de ambos extremos, *siempre será el ideal el que deba prevalecer sobre el mecánico o realista*, puesto que es más noble ya que “...el espíritu es superior al cuerpo”.<sup>590</sup> Por otra parte, para llegar al grado ideal es necesario haber desarrollado la capacidad imitativa, de donde se concluye otro argumento para la superioridad del “pintor filósofo” frente al “hábil artífice”, y es que para llegar al perfeccionamiento de su arte el primero ha tenido que dominar previamente aquellas facetas de las que no ha sido capaz de pasar el segundo.

<sup>586</sup> Es preciso aclarar que Mengs entendía por “Expresión” el equivalente al decoro. Tiziano quedaba relegado al tercer lugar por ser el más realista, y para Mengs la verdad en la representación era un valor secundario.

<sup>587</sup> A Miguel Ángel le reprochaba especialmente su falta de variedad y “Elegancia”. Más duras serían las críticas de su comentarista, Azara. Mengs, 383 para las primeras.

<sup>588</sup> Gombrich, 262. Incluso para el historiador del siglo XX la obra de Rafael ilustra un equilibrio perfecto en el que la más mínima alteración rompería la armonía de un conjunto de apariencia eterna.

<sup>589</sup> V. epígrafe 2.2.2

<sup>590</sup> Mengs, 90 y 91. Los comentarios en este sentido abundan a lo largo de toda la recopilación de sus tratados. En sus alusión a la primera Escuela de Pintura fundada en Sevilla, critica de ella que estuvo más preocupada “en seguir la Verdad, sin cuidarse de la Belleza”, y que no habiendo estudiado el arte griego de ninguna manera, no estando capacitados para reconocer lo bello de entre lo que les rodeaba. Op. Cit, 186.

Sobre el talento natural del artista, Mengs, impulsado por su platonismo, hace una pequeña concesión a la idea de genio sobre la que tanto insistirán los románticos y que ya se adelantaba en las tesis vasarianas al considerar a ciertas figuras como tocadas por la Gracia Divina. En los pasajes dedicados a Corregio parece moverse en la línea platónica al afirmar que ciertos estímulos externos pueden despertar en nosotros talentos innatos que hasta entonces habían permanecido embotados y sin ejercicio. Sin embargo, no va más allá de esta precisión.<sup>591</sup> De hacerlo, toda propuesta de edificar un sistema educativo hubiera sido puesta en entredicho, pues bastaría confrontar al artista potencial con los estímulos apropiados para despertar en él sus capacidades, obviando toda maestría o enseñanza teórica. Al contrario, para Mengs “Siendo cierto que la Pintura es Arte liberal debe tener método; y pues que tiene método para obrar, se infiere que á este fin *habrá reglas seguras y ciertas*”.<sup>592</sup> Si hasta aquí habían prevalecido las similitudes, es al fin en este terreno donde más patente se hace su desencuentro con Vasari y con el manierismo, pues ya habíamos explicado que para el padre de las academias italianas la inmanencia del talento era incuestionable; pero si esta creencia situaba al autor de las “Vidas” en aquella encrucijada de contradicciones que ya describimos en su momento, Mengs no deja lugar a dudas sobre su postura ante el problema:

“También es singular que Vasari, y muchos otros, atribuyan á un don puro de la Naturaleza la excelencia del arte de Corregio. *Este es un error muy grosero; pues aunque el ingenio puede mucho, nadie que reflexione podrá persuadirse que baste, sin un grande estudio, para formar un pintor tan excelente como Corregio (...)* Miguel Angel, que tuvo un ingenio tan grande, no sacó de su propio fondo su arte, ni con él solo habría hallado el camino de saltar los limites de aquel estilo seco y servil que había reynado en Italia hasta entonces: *sin un grande estudio, y sin la observación de las estatuas antiguas*, tal vez no habría sido más que igual á un Donatello o á un Ghiberti. Rafael mismo nos ha dexado en sus obras las huellas de sus estudios; y sin las lecciones de Fray Bartolomé, y la vista de las obras de Miguel Ángel, y de las cosas Antiguas, no tendríamos ahora sus maravillosas Pinturas”.<sup>593</sup>

Defiende que las virtudes del alumno han de ser la penetración, la atención y la paciencia, y descarta los ánimos fogosos por su tendencia a ser irreflexivos, censurando el error vulgar de ver en la vivacidad muestra de talento: el romanticismo convertirá en tópico la relación entusiasta e incluso atormentada del artista con su trabajo, pero el padre del neoclasicismo su ubica en coordenadas en las que predominan el rigor y la actitud meditativa y reflexiva. En su modelo, la relación del maestro con su discípulo es capital; no olvidemos que, pese al tópico moderno, las academias de la época seguían relegando el grueso de la enseñanza práctica a los estudios de los académicos, dejando para las aulas apenas unas horas de estudio del natural o de modelos en yeso, y sobre todo las cuestiones teóricas. Y del mismo modo que los autores renacentistas buscaron en las matemáticas un

---

<sup>591</sup> Mengs, 122. Para Platón, el alma “olvidaba” todo lo conocido al encarnarse en la corruptora materia; de tal modo que cuanto aprendía a través de los sentidos no era tal aprendizaje, sino un “recuerdo” de su anterior existencia ideal, del mismo modo que para Corregio el contacto con las obras clásicas y de Miguel Ángel “despertaron” en él un talento innato para la pintura que hasta entonces sólo se había mostrado a un nivel mediocre. La contradicción platónica es evidente: el alma “olvida” al encarnarse, pero luego gracias a la mediación de esa misma materia es como consigue recordar lo olvidado, cuando por lógica a mayor duración de la presencia en el mundo material, más efecto “amnésico” debería producir éste. Platón, 1986, Vol. III.

<sup>592</sup> Mengs, 328. La cursiva es nuestra.

<sup>593</sup> Mengs, 318. La cursiva es nuestra. Aunque alude a la observación de los modelos clásicos o del propio Miguel Ángel, la ausencia en estos párrafos de la naturaleza como fuente de inspiración no puede ser más significativa, por más que en otras partes del texto sí aparezca.



apoyo a su reivindicación del carácter liberal de las artes plásticas, Mengs sitúa la geometría en la base del proceso de aprendizaje, siquiera para aprender a trazar con exactitud las líneas que constituyen los bellos contornos de la figura: un mes trazando figuras geométricas puede enseñar más al alumno que un año de academias, pero por supuesto que no basta. De la geometría el alumno ha de pasar al trabajo de contornos, realizado éste sobre la copia de ejemplos del arte clásico en los que, como ya hemos dicho, las soluciones a los problemas formales ya se dan de manera magistral.

En estas primeras etapas el contacto directo con el natural es descartado de raíz: no teniendo una vista educada, su estudio inmediato dejaría al alumno ante una amalgama en exceso compleja de líneas y formas ante la que no podría desenvolverse sin incurrir en la más absoluta confusión. Ciertamente que ya Leonardo prevenía sobre los riesgos de un estudio demasiado directo o aislado del natural, pero mientras el artista italiano entendía que dicho estudio debía compaginarse con otros más elementales y reglados, Mengs descarta el mismo hasta el final del proceso formativo. El resultado es que mientras en el modelo del artista del Renacimiento se busca un equilibrio entre la el estudio de la naturaleza y la debida observancia de un conjunto de fórmulas culturales adquiridas, el neoclásico hace que el alumno llegue a confrontar el natural sólo cuando su técnica y su gusto se encuentran ya fuertemente condicionados por el referente clásico. Se pasa así de un aprendizaje en equilibrio entre dos coordenadas mutuamente interdependientes a otro en el que los modelos culturalmente establecidos se ubican jerárquicamente sobre la realidad que presuntamente traducen: el marco intelectual, por tanto, se antepone claramente a cualquier atisbo de acercamiento espontáneo al modelo. Siguiendo con este proceso escalonado, tras el perfecto dominio el contorno se darán las primeras nociones de claroscuro, y de ahí se pasará a la perspectiva y la anatomía; sólo entonces el hipotético alumno estaría preparado para perfeccionar sus conocimientos con el estudio del modelo vivo, pues se le presupondría ya cualificado para seleccionar de éste aquéllos elementos concordantes con el principio de Belleza ideal que articula todo el discurso neoclásico.<sup>594</sup> En sus “Lecciones prácticas de pintura” (de donde hemos tomado la descripción del proceso recién expuesto) Mengs intenta moderar la impresión en exceso normativa que podría causar su discurso afirmando que “Las reglas deben servir al Pintor solamente para uniformarse a la Naturaleza, y hacérsela comprender bien.”<sup>595</sup> Lo que parece claro es que para cuando el pintor llega al contacto con dicha Naturaleza lo hace tan condicionado que es difícil que su “comprensión” difiera de un conjunto de cánones muy estricto. No en vano, la propia pintura de Mengs se vio marcada por este posicionamiento y por el problema irresoluble que arrastraba: en efecto, ¿cómo seguir el ejemplo de los pintores antiguos, cuando la totalidad de su obra se había perdido y a lo sumo conservábamos pequeños ejemplos de pinturas decorativas o frescos de un valor secundario? Postergado el estudio del natural no quedaba más salida que tomar como referente la escultura, donde sí podían hallarse ejemplos canónicos, pero las evidentes diferencias entre ambos lenguajes no podían sino lastrar el desarrollo del arte pictórico, limitado a los recursos que le ofrecía su contrapartida en mármol y reforzando así el protagonismo del dibujo frente al del colorido, hasta dar como resultado ese aire estatuario, fuertemente definido, estático y carente de valores atmosféricos que se hará tan familiar desde el propio Mengs hasta sus

---

<sup>594</sup> Mengs, 328 y ss. No es casual que Peyre utilice el término “intelectualidad” para referirse al carácter más importante del arte clásico francés, carácter que encaja mejor en éste que en el más frecuente de “racionalismo”. Ciertamente que este autor se refiere con él al primer clasicismo, pero el movimiento del que Mengs es abanderado supone las más de las veces exacerbar las características de su antecesor. Peyre, 80 y

ss.

<sup>595</sup> Op. Cit. 336.

seguidores más aventajados (y que sólo se verá ocasionalmente superado en el retrato, donde tal vez los pintores neoclásicos dejaron sus obras más notables estéticamente, aunque no las más famosas).<sup>596</sup>

Huelga decir que de nada sirven todos estos planes y consejos acerca de la educación de los artistas si la sociedad no tiene a éstos en la estima en que se supone que se les tuvo en la Gracia clásica. La decadencia de las artes de su época se explica en buena medida por lo insuficiente de la remuneración de los artistas, que de esta manera se ven obligados a trabajar rápido, dejando su obra inconclusa y sin corregir. Con ello no sólo se extienden defectos que corrompen el gusto, sino que se acaba por dar tanto valor al autor de más talento como al menos capacitado, y a este estado contribuye el que el mecenazgo de las artes sea dejado al capricho de “poderosos ignorantes” y no de “Filósofos, ni de una entera ciudad”.<sup>597</sup> Es necesario precisar que Mengs consideraba más importante el aplauso de los sabios que el dinero de los ricos, y que no se ha de perseguir la obediencia a éstos, sino a las reglas del arte:

“Debemos la Belleza en el Arte á aquellos pueblos donde la estimación y la grandeza no se medían por las riquezas, sino por el saber y la razón: y donde un Filósofo se tenía por el primer hombre de una ciudad, y *el Artífice excelente se reputaba por Filósofo*. En unos pueblos y naciones semejantes pudieron las Artes llegar á la verdadera grandeza; pero como estos hay no existen, será difícil que en nuestros días vuelvan á estar en aquel grado”.<sup>598</sup>

Pero no por ello deja de recordar que Rafael fue el artista mejor pagado de su época, o que cobraba 1200 escudos de oro por cada estancia del Vaticano pintada por él.<sup>599</sup> Damos con la misma ambivalencia que en los casos de Cellini o Vasari: se ha de ennoblecer al arte por sus cualidades “liberales,” pero al tiempo que el artista parece estar por encima de meras cuestiones crematísticas, se insiste (en este caso veladamente) en que se le pague con largueza por su talento.

Se mantienen por tanto dos principios que ya habíamos visto en Winckelmann: uno, común también al acervo renacentista, que reclama una mayor valoración social de los artistas; y el otro, aquí expuesto someramente y ya más característico de los dos autores germanos, en el que se remarca el vínculo que une al artista con su entorno social, y que sirve para dar cuenta de los vaivenes de su actividad en función de cada periodo.<sup>600</sup>

---

<sup>596</sup> Para Pellicer, los resultados fueron “menos que mediocres” en lo que atañe al pintor bohemio, y en el caso del más aventajado David se percibe también un colorido “frío” y un dibujo de contornos “puros, simples y cerrados”. Desde una perspectiva estrictamente técnica, la pérdida de los valores de difuminado y perspectiva aérea que tan magistralmente habían desarrollado un Leonardo o un Velázquez supuso una evidente involución en el repertorio de recursos al alcance del artista. Pero como ya hemos visto, no era la estricta fidelidad a la Naturaleza la principal preocupación de los academicistas, sino la consecución del ideal clásico. Para la valoración de los pintores neoclásicos, Cirici Pellicer, 41 y ss.

<sup>597</sup> “En tiempo antiguo una bella estatua bastaba para dar reputación y fortuna á un Artista; y hoy no bastan cincuenta malas para darle de comer.” Mengs, 148.

<sup>598</sup> Op. Cit, 27. La cursiva es nuestra. El antecedente ya lo había sentado Roma, en cuya sociedad la “pública reputación” se obtenía a través del foro y las armas y el pueblo “oprimido de la clase Senatoria, pensaba poco en las artes”. En semejante entorno, donde al artista no se le consideraba a la altura del soldado, y apenas era un mero artesano e incluso un esclavo, no se podía esperar más que un lento declinar.

<sup>599</sup> Op. Cit, 280.

<sup>600</sup> En este apartado es donde más se percibe la influencia que las ideas de Mengs tendrían sobre el discurso de Winckelmann. Cuando analiza la suerte dispar corrida por las artes en cada nación de la Antigüedad, el pintor enumera un listado de causas que no puede por menos que resultarnos ya familiar: el clima, la belleza o fealdad de los cuerpos de cada raza, el grado de libertad de que disfrutaban en función de su forma de

Subyace en ambos el mismo escepticismo ante el futuro de las artes y la misma consideración de la Antigüedad como momento irrepetible: no hay lugar aquí para el optimismo chauvinista de un Perrault, pero sí, paradójicamente, para la melancolía romántica que en tantos otros apartados se opondrá al Neoclasicismo. Por último, también en Mengs, como en Winckelmann, persiste la preocupación por la finalidad moral del arte, rebasando nuevamente las pretensiones meramente comerciales y propagandísticas del mercantilismo francés y aproximándose, bien que desde otra perspectiva, a la función adoctrinadora del arte de la Contrarreforma. Que el fin de las Bellas Artes sea “deleitar por medio de la Imitación” no exime al artista de un compromiso ético y, sobre todo, intelectual, encarnado en su actitud filosófica e inquisitiva ante su oficio y en la anteposición de unos criterios de gusto que, como ya hemos visto, deberían dirigirse a un público culto e instruido antes que al ignorante, por muy rico o poderoso que pueda ser éste último. Aplicado a la enseñanza, el idealismo de Mengs no podía por menos que chocar con la realidad de unas academias más preocupadas por su utilidad económica y por su prestigio institucional que por el perfeccionamiento de las artes y de los alumnos bajo su responsabilidad (al menos, no más allá de lo imprescindible para seguir desempeñando sus funciones “prácticas”). El compromiso que se imponía al profesorado para con los alumnos era demasiado personal, y la relación con el poder no podía por menos que resultar problemática cuando se exigía de éste una categoría intelectual y humana acorde con los elevados principios que aspiraba satisfacer la actividad del artista. Mengs había planteado un modelo de práctica y docencia que, a su vez, necesitaba una contrapartida social que no se daba en su época: se debía emular a los griegos, pero su arte sólo había sido posible bajo condiciones ya pasadas y en aquél momento inexistentes. La academia había florecido poniéndose al servicio del poder político absolutista, pero del programa del pintor bohemio podía deducirse una inversión de los papeles, esto es, que el poder político reformara la sociedad (y por tanto, se reformara a sí mismo) para crear un entorno favorable para el renacer estético: de otra forma, su plan era letra muerta. El choque entre las ideas y los hechos era inevitable, y la actividad práctica de este autor como directivo lo haría aun más patente. No obstante, debemos dejar para más adelante el análisis de la tortuosa relación entre lo que la academia debería haber sido según el ideal neoclásico y lo que fue realmente según sus limitaciones y aspiraciones concretas.

Como ya hemos dicho, de esta tríada de pensadores le corresponde al ilustrado Lessing el papel de crítico, o al menos de corrector de muchas de las teorías y prácticas de la academia. No es el suyo un posicionamiento tan apasionado como será el de los románticos, pero al concentrar sus principales ataques en el ubicuo “*Ut pictura poesis*” que se había erigido en enseña de las artes desde el Renacimiento, y que tan gustosamente había adoptado la academia mercantilista, podemos afirmar que cuestionaba de raíz uno de los principales fundamentos de ésta. Admirado por Nietzsche, y en menor medida por Schelling (para el que ocupa un escalón inferior a Winckelmann) su defensa de la idea de Belleza y su admiración por la Grecia Clásica, si bien menos exaltadas que en su compatriota, le ubicaban igualmente en coordenadas parcialmente compatibles con el academicismo, si bien será su faceta crítica la que destaque con el tiempo.

---

gobierno y organización, y la variedad y belleza del paisaje del país. Fenicios, egipcios y otros quedan naturalmente relegados a un segundo plano, y sólo los griegos despuntan de entre todos por ser aquéllos en los que se dio la mejor confluencia de causas. Este tipo de consideraciones ocupan más espacio en las reflexiones de Winckelmann que en las de su amigo bohemio; y como entonces, a efectos de nuestro estudio basta con citarlas de pasada, ya que su relevancia para el posterior desenvolvimiento de las teorías estéticas y de la práctica académica fue muy escasa.

“Las palabras “*Ut pictura pōiesis*” (es decir, un poema es como un cuadro), que conocemos tan bien, provienen de la antigua Roma. Pocas palabras han sido tan citadas tanto como estas palabras de Horacio, (...) y pocas han sido interpretadas de un modo tan falso e inconsistente de acuerdo con la intención que tenía su autor. Horacio pensaba que existía tan solo una analogía bastante remota entre pintura y poesía: a saber, *las reacciones que la gente siente ante la poesía son tan diversas como lo que sucede ante la pintura*”.<sup>601</sup>

En efecto, si hubo un asunto sobre el que Lessing se vio obligado a polemizar, fue precisamente este equívoco. En tono irónico, explica como un “amante de las artes” se percató de la similitud de los efectos que sobre su ánimo causaban la pintura y la poesía; acto seguido, un segundo actor, el “filósofo”, meditó acerca de la fuente de tal efecto y determinó que ésta era la belleza y que en ella podemos hallar un conjunto de leyes generales; por último, un tercero, el “crítico”, concluyó que algunas de estas leyes serían predominantes en poesía y otras en pintura, pudiendo ambas artes apoyarse puntualmente en las reglas de la otra. No obstante “dado que para un crítico clarividente y de criterio certero hay cincuenta que lo embrollan todo” [sic], este último paso se ha dado por lo general de forma totalmente desacertada:

“(…) muchos de los críticos de última hora, partiendo de aquella similitud de efectos que existe entre pintura y poesía, han llegado a las conclusiones más peregrinas que pueda uno imaginar. Tan pronto en cierran a la poesía en el estrecho coto de la pintura como dejan que ésta invada la dilatada esfera de aquélla. Todo lo que es bueno para una debe serlo para la otra; lo que agrada o desagrada en una debe necesariamente agradar o desagradar en la otra; y, poseídos de esta idea, con un tono de absoluta seguridad, emiten los juicios más superficiales cuando, comparando las obras de un pintor y de un poeta que versan sobre el mismo tema, consideran como defectos las desviaciones que pueden observar entre una obra y la otra, recriminando tales defectos al poeta o al pintor, según tengan preferencia por la poesía o por la pintura.

Es más, hasta cierto punto, *esta pseudocrítica ha llegado incluso a descarriar a los maestros de estas artes. En la poesía ha producido la manía descriptiva, en la pintura, el prurito por la alegoría*”.<sup>602</sup>

Por si los ejemplos ya aparecidos en nuestro estudio no fueran suficientes, basta con leer las palabras del pintor Reynolds en su tercer *Discurso* para comprobar lo acertado de la apreciación del intelectual alemán: “En lugar de pretender distraer a la humanidad con la exactitud minuciosa de sus imitaciones, el verdadero pintor (...) debe tratar de edificarla con la grandeza de sus ideas.”<sup>603</sup> Es cierto que Lessing no será el primero en evidenciar las diferencias entre pintura y poesía, desmontando la interpretación dominante de Horacio. Dío Crisóstomo ya había señalado dichas diferencias entre ambas artes en el siglo I, pero la suya no sólo era una obra divulgada únicamente en círculos eruditos, sino que tampoco planteaba el problema con la amplitud y agudeza con que lo haría el poeta alemán. Por otra parte, tampoco el momento histórico era el mismo, de modo que mientras el texto de Dío pasó relativamente desapercibido, las ideas de Lessing obtuvieron una repercusión notable entre la intelectualidad de la época, mucho más predispuesta a acogerlas: no es casualidad que casi en las mismas fechas, Diderot, en su Salón de 1767, también dejara claro que “ut

---

<sup>601</sup> Tatarkiewicz, 139. La cursiva es nuestra.

<sup>602</sup> Lessing, 4 y ss. La cursiva es nuestra. El “prurito por la alegoría” es una clara indirecta dirigida contra la pintura academicista, tan dada a lo alegórico. Recordemos las preferencias de Le Brun al respecto, y cómo esta nota de carácter había sido herencia directa de la escuela manierista.

<sup>603</sup> Citado en Gombrich, 391.

pöiesis pictura non erit”.<sup>604</sup> Sin embargo, su éxito entre los teóricos no se reflejó inmediatamente en el ámbito de la pintura, ya que aquí actuó la misma discrepancia de criterio que también mostraron ambos grupos en lo concerniente a la Belleza. La doctrina académica de un lado, y de otro la poetización de todas las artes defendida por el romanticismo, hicieron que la interpretación errónea de Horacio siguiera siendo la más popular entre los pintores hasta bien entrado el siglo XIX.

Y es que precisamente el núcleo del Laocoonte lo constituye un análisis comparativo de los diferentes lenguajes artísticos en el que establece claramente la separación entre las artes narrativas (por ejemplo, literatura y poesía) y las descriptivas (las artes plásticas en general), entre aquéllas que trabajan de manera sucesiva, en el tiempo, y otras que operan de forma simultánea, en el espacio. Lo que esto implica es que no todos los temas aptos para un arte lo son para los del grupo opuesto, o bien la forma de enfocarlos ha de ser distinta en cada caso. “Hay acontecimientos que se prestan a la pintura y acontecimientos que no se prestan a ella, y, de la misma manera como el historiador puede narrar las cosas más aptas para la pintura del modo más alejado de ella, asimismo el poeta es capaz de presentar de un modo pictórico lo que menos lo es”.<sup>605</sup> “(...) si la pintura, en virtud de los signos que le son propios, o de los medios de los que puede servirse para la imitación –signos y medios que sólo puede combinar en el espacio-, tiene que renunciar totalmente al tiempo, entonces las acciones progresivas, en tanto que progresivas, caen fuera de los temas que son propios de este arte, el cual debe contentarse con acciones simultáneas, o, todo lo más, con cuerpos que, por su posición, sugieran una acción continua”.<sup>606</sup>

Lessing no establece que esta dualidad deba darse como algo cerrado; en efecto, reconoce que todos los cuerpos existen no sólo en el espacio sino también en el tiempo, y que por tanto ni las artes narrativas pueden renunciar a cierto grado descriptivo, ni las descriptivas a una dosis narrativa en sus respectivos enunciados. De ahí que en artes plásticas el artista deba hallar la síntesis entre tiempo y espacio a partir del llamado “momento pregnante”, es decir, de aquélla parte de la acción que mejor permite presuponer el momento precedente y el sucesivo, y a la que podemos llegar por pura selección de un instante de dicha acción, o por recombinación de distintos momentos o, finalmente, incluso recurriendo al falseamiento o exageración de algunos elementos para dar la sensación de movimiento que no podría aportarnos la imagen congelada “tal cual”.<sup>607</sup>

Si decíamos que Winckelmann y Mengs habrían militado en el bando de los *Anciens*, otro tanto sucede con Lessing. Y de manera aún más contundente, ya que sus críticas a los modernos son abundantes a lo largo de su tratado, aunque, debemos recalcarlo, hace dichas críticas también extensivas a sus rivales en la disputa del siglo XVII, pues considera que ni unos ni otros entendieron apropiadamente la naturaleza del arte antiguo. Y esto, en buena medida, por seguir sujetos a la interpretación errónea del lema heracliano, lo que condujo por mal camino tanto el ataque como la defensa de los autores grecolatinos en la comparativa con sus sucesores franceses. A Caylus le reprocha no haber sabido seleccionar los pasajes homéricos más apropiados para su representación plástica, precisamente por escogerlos *en función de su relevancia narrativa y no de su potencial para la visualización*. A Chateaubrun le critica por su Filoctetes por su excesiva

---

<sup>604</sup> Citado en Tatarkiewicz, 148.

<sup>605</sup> Lessing, 103.

<sup>606</sup> Lessing, 105.

<sup>607</sup> Op. Cit, 107 y ss.

afectación, por un pudor ante la representación del sufrimiento físico impropio de los clásicos griegos a los que pretende superar, demasiado condicionado por la necesidad de visualizar “pictóricamente” una escena que en todo caso había de ser representada: “¡Oh, francés, que no has tenido ni inteligencia para reflexionar sobre esto ni corazón para sentirlo, o que, si los has tenido, *no han sido lo bastante grandes para que dejaras de sacrificar esto al mezquino gusto de tu nación!* (...) El griego nos tortura con la horrible inquietud de ver cómo Filoctetes tendrá que quedarse sólo, sin el arco, en la isla desierta, y acabará muriendo en la miseria y el abandono. El francés conoce un camino más seguro para llegar a nuestro corazón: infundirnos el temor de que el hijo de Aquiles tenga que abandonar la isla sin su princesa. Los críticos parisinos llamaron a esto una victoria sobre los antiguos, y uno de ellos propuso titular la obra de Chateaubrun *La difficulté vaincue*”.<sup>608</sup>

En la línea de la teoría sobre la pregnancia del momento, Lessing consideraba que precisamente por su carácter estático las artes plásticas tienden a dilatar nuestra percepción de la duración de una escena, de tal modo que al congelar gestos o actitudes que en la realidad percibimos de manera fugaz, corre el riesgo de forzar éstos más allá de sus límites naturales, provocando una sensación en la que la saturación resultante conduce al exceso. A diferencia de Winckelmann, no entiende que la moderación en el grito de Laocoonte derive de la necesidad de presentarnos la grandeza moral del personaje (pues los poetas no escatimaban en detalles escabrosos en sus narraciones), sino que era condición necesaria para la representación mínimamente naturalista de un gesto que, tomado en su paroxismo, resultaría afeado y extraño al aparecer en una representación estática. Es decir, lo que contuvo al escultor fue la necesidad de combinar el dramatismo descriptivo de la escena con un ideal de belleza incompatible con la representación *literal* (que no *literaria*) del sufrimiento del sacerdote y sus hijos. Es en este punto donde Lessing se encuentra más cerca de la teoría académica, sea en su vertiente clasicista, sea en la neoclásica, pues subsume toda actividad del artista plástico al principio rector de Belleza, aunque es cierto desde el Renacimiento esta postura había sido la habitual dentro y fuera de las academias. En el epígrafe 2.2.2 ya encontrábamos al erudito alemán manifestando su menosprecio ante la obra de los pintores holandeses por su despreocupación en la selección del tema, o por enfocar éste desde una perspectiva “casual”. El autor que niega el lema renacentista/académico de identidad entre pintura y poesía, que en cierto modo libera al artista de la tutela literaria, no da el mismo paso en lo concerniente a la Belleza: rompedor en un extremo, aparece conservador en el otro (aunque tal “conservadurismo” ha de estar fuertemente condicionado por las implicaciones de su discurso “antiliterario”). La separación entre lo narrativo y lo descriptivo se fundamenta en el método de cada arte y en las limitaciones que le impone (o en los potenciales que le abre), pero se mantiene, en especial para las artes plásticas, la misma meta que había condicionado el lenguaje artístico de tradición italianizante. Pese al desencuentro en su valoración del Laocoonte, si Winckelmann vinculó su proyecto estético a una finalidad moral, otro tanto hace Lessing. Considera que no es lícito poner frenos a la ciencia, pues su función es descubrir “la

---

<sup>608</sup> Lessing, 32. La cursiva es nuestra. En defensa del dramaturgo Racine, afectado por las mismas acusaciones, su compatriota Delacroix escribiría: “Se le ha reprochado no haber hecho más que griegos en Versalles. ¿Qué se quería que hiciese sino lo que tenía ante los ojos? Pero ha hecho hombres y sobre todo mujeres” (Citado en Peyre, 231, Nota 1) Sin entrar a debatir la calidad de estos dramas clasicistas o el verismo psicológico de sus personajes, el problema de tal defensa aparece en la misma pregunta: Racine, como Chateaubrun, no tenía delante de los ojos *griegos* en Versalles, sino *franceses*. Lo que mostraba, por tanto, era una mezcla de su idealizada imagen de la Grecia Clásica con los valores de moda en la corte versallesca, y no, como afirma Delacroix, “lo que tenía ante los ojos”.

verdad”: “(...) la finalidad de las artes, en cambio, es el placer, y el placer es algo de lo que se puede prescindir. Por tanto, no tiene nada de ilegítimo el que sea de la competencia del legislador determinar qué clase de placeres y en qué grado van a ser permitidos.

Las artes plásticas, más que las otras, aun dejando aparte la influencia que necesariamente tienen sobre el carácter de la nación, *son capaces de tener un efecto que reclama la atención cuidadosa de la ley*”.<sup>609</sup>

Esta creencia en la cualidad moralizante de las artes era también la que le permitía considerar la fealdad como un logro estético bajo ciertas condiciones: así, si ésta aparecía como adjunta a otros valores, podía sobreponerse a la simple sensación de asco o desagrado y provocar un efecto bien cómico, bien terrible, moviendo a risa en el primer caso, y a espanto o compasión en el segundo. “Es también indiscutible que la fealdad dañina, tanto en la naturaleza como en el cuadro, inspira horror; y que tanto lo ridículo de la fealdad inocua como lo terrible de la dañina, que de por sí son ya sensaciones complejas, adquieren un nuevo grado de encanto y de gracia con la imitación”.<sup>610</sup>

Por último, y aunque Lessing haya demostrado ser tan partidario de la belleza como sus predecesores, no es el suyo un modelo tan idealizado como los de Mengs o Winckelmann. En ese aspecto, su idea de belleza parte de un criterio selectivo, en el que la naturaleza actúa como el fondo del que extraer un modelo estadístico al que el artista deberá adecuarse en función de las posibilidades (narrativas o descriptivas) del lenguaje con el que deba trabajar.<sup>611</sup> En el ámbito visual, concede que aunque son los ojos los que nos permiten percibir la realidad, es necesario el concurso de la imaginación para encontrar las debidas relaciones entre las diferentes partes en que aparece una escena, asignando así al acto perceptivo una cualidad intelectual por lo demás imprescindible para ordenar la amalgama de impresiones que recibimos.<sup>612</sup> Ciertamente, en este apartado se mantiene muy cerca de Alberti tanto en lo relativo al carácter selectivo de la belleza como en lo relativo al principio de *concininitas*. No se percibe rastro de la herencia platónica, e incluso cuando reclama del artista plástico su sujeción a unas normas en las que la representación

---

<sup>609</sup> Op. Cit, 15 y ss. La cursiva es nuestra. El planteamiento del filósofo ilustrado muestra que aquí nos movemos ya en un terreno distinto al del Renacimiento. Los artistas contemporáneos de las primeras academias no hubieran olvidado el carácter ético de su trabajo, y menos aún en el periodo de la Contrarreforma. Pero la idea de desvincular totalmente el arte de la ciencia a buen seguro les habría de resultar extraña. Lessing no priva a las artes plásticas de su faceta intelectual, al contrario. Pero para él, como expresa en la introducción de su obra, si hubiera que escoger entre la verdad o el afán de dar con ella, escogería sin dudar lo segundo. Para los autores renacentistas el lenguaje plástico se hallaba en proceso de reconstrucción tras el paréntesis medieval; en el siglo XVIII los mecanismos de representación se consideraban ya lo suficientemente avanzados como para no replantearse su naturaleza, y así fue al menos hasta el impresionismo. El arte seguía siendo actividad “liberal”, pero si era ciencia no parecía que se pudiera avanzar más en el desarrollo de sus técnicas, ya suficientemente capacitadas para la representación de la belleza. Además, la especialización y el surgimiento de la estética hicieron que la mayor parte del trabajo teórico se centrara cada vez menos en los aspectos prácticos y que las pretensiones científicas (o pseudocientíficas) fueran relegadas a un segundo plano. Resulta lógico entonces que Lessing no pudiera dar al arte una consideración equivalente a la merecida por la ciencia.

<sup>610</sup> Lessing, 163. No obstante, Lessing previene de la dificultad que tiene llevar a buen puerto el uso de la fealdad en las artes plásticas, ya que en las narrativas su efecto se diluye más fácilmente en transcurso de la acción, mientras que en las primeras la sensación de rechazo sigue manifestándose incluso cuando el efecto adjunto que causa comienza a disiparse.

<sup>611</sup> Tatarkiewicz, 333.

<sup>612</sup> Lessing, 113. La visión actuaría como un rápido proceso inductivo en el que el intelecto organiza rápidamente las distintas partes de la imagen para formar un todo. El todo “...no es otra cosa que el resultado de las nociones de cada uno de sus elementos, así como de la conexión que existe entre ellos”

de lo bello ha de prevalecer sobre la veracidad de la imagen, lo hace sin perder de vista las particularidades de su lenguaje, tanto en sus limitaciones como en sus potenciales.

Como ya hemos avanzado, Lessing tuvo un éxito más inmediato entre los teóricos que entre los prácticos, pero cuando sus ideas calaron entre éstos lo hicieron de forma más perdurable y fructífera que las de sus coetáneos. Baudelaire, por ejemplo, hizo suya la idea del rechazo a la hibridación entre los diferentes lenguajes artísticos y en lo relativo al problema de la *pregnancia* y a sus implicaciones se limitó a puntualizar pormenores de la teoría original; sobre este último problema, también Stendhal reconocería la inconveniencia de introducir en las artes plásticas gestos o actitudes que sólo funcionan si son efímeros en su duración.<sup>613</sup> En cambio, su influencia sobre las academias fue más bien indirecta, y más de erosión que de refuerzo: señaló un camino por el que el arte académico podría haberse regenerado, recuperando las cualidades intrínsecas de las artes que enseñaba, pero el neoclasicismo prefirió persistir en la “pintura literaria” o poetizada, perdiendo una oportunidad que sí sería aprovechada, mucho más tarde, por los impresionistas.<sup>614</sup> No debe deducirse de aquí que con el impresionismo se diera por liquidada la confusión a costa de la máxima horaciana (al contrario, una buena parte del arte contemporáneo parece haberla llevado al paroxismo o ha prescindido totalmente de la diferenciación entre los diferentes lenguajes estéticos); pero sí que por vez primera dicha máxima se aquilató en su justa medida de manera relevante en el terreno de las artes plásticas. Hasta cierto punto, el que en el programa neoclásico el factor edificante volviera a ser protagonista dificultaba el distanciamiento del modelo “literario”, no porque éste fuera imposible, sino porque ponía de nuevo en primer plano la importancia del “tema”, del *qué*, sin que al mismo tiempo se intentara un replanteamiento profundo de su enfoque práctico, de la técnica, del *cómo*.<sup>615</sup>

En suma, se puede afirmar que las bases teóricas sobre las que en principio se apuntalaría la renovación del academicismo en el tránsito del siglo XVIII al XIX actuaron en un doble sentido. En el primero, a priori conservador, revitalizando muchos de los postulados de la institución desde una perspectiva más amplia, rigurosa y exigente. En el segundo, más renovador, exigiendo de ésta una superación de sus limitaciones para asumir un papel más amplio y determinante en el contexto social y para imponer una práctica más

---

<sup>613</sup> Los ejemplos abundan en la obra del crítico francés, pero apenas aportan más que matices al discurso de Lessing. V. Baudelaire, 162, Para Stendhal, Guillermo Solana, en Bozal, 323. También Alpers o Gombrich elaboran varias de sus ideas sobre el principio de *pregnancia* popularizado por Lessing, al que curiosamente o no citan, o aluden en otros contextos.

<sup>614</sup> Naturalmente, no podemos olvidarnos de la pintura holandesa (como ya indicábamos al referirnos al trabajo de Alpers) o del realismo de algunas escuelas de pintura europeas que alumbrarían autores al margen del gusto académico; y no digamos ya de una figura del calibre de Francisco de Goya. No obstante, todos estos casos se mantuvieron al margen de la polémica estética o entrarían en ella en fecha tardía y de la mano de movimientos posteriores que los reivindicarían como precursores. Por el contrario, el impresionismo fue desde sus orígenes objeto de un debate en el centro del cual estaba precisamente su despreocupación por la fuente literaria o la referencia clásica; aunque anterior, el romanticismo plástico, como ya veremos y hemos apuntado, se mantuvo en la línea del “*ut pictura poesis*” en la mayoría de los casos, y desarrolló su crítica desde otros frentes (tan solo su revalorización del género paisajístico apuntaría una cierta divergencia, e incluso aquí, al entender el paisaje como reflejo alegórico o idealizado de un estado de ánimo, seguirían dentro de los márgenes de la interpretación errónea de Horacio).

<sup>615</sup> Conviene matizar esta última aseveración: como veremos, el Neoclasicismo sí desarrolló un lenguaje característico (un *cómo*), pero fundamentalmente consistió en una depuración del clasicismo francés intentando aproximarlos más a los “originales” griegos, sin que se plantearan como determinantes las posibilidades y limitaciones de cada lenguaje. Al contrario, formalmente la estricta dependencia en que la pintura quedó con relación, no sólo a la literatura, sino también a la escultura, suponía dar la espalda a las tesis de Lessing de manera bastante clara.



acorde con sus ideales. La contundencia con la que se reclamaría el retorno a los modelos griegos y la primacía de los componentes idealistas y racionalistas en la práctica (bien que con los matices señalados) mantuvieron al academicismo dentro de las coordenadas de “autonomía” que había heredado de sus años de esplendor bajo reinado de Luis XIV. No obstante, esta autonomía de la práctica artística no salió reforzada, o al menos no sobre el papel. Al contrario, la obra de Winckelmann había abierto la puerta a la consideración historicista del fenómeno estético, y esta nueva perspectiva iba a quedar ya como una constante en todo el pensamiento posterior, dentro y fuera de la academia: el arte ya no podía abstraerse del mundo, y si éste cambiaba aquél también lo haría inevitablemente. Derivada de esta perspectiva se debe sumar la exigencia de un posicionamiento moral por parte de los responsables del mundo del arte, y ambas cuestiones, historicismo y compromiso, exigían del artista volverse hacia la sociedad de su época y tomar parte activa en su desarrollo, rompiendo cualquier ideal de aislamiento que pudiera proyectarse desde las instituciones o la estética en general. Si el rococó había izado la bandera de “el arte por el arte” antes incluso de que lo hiciera Gautier, al neoclasicismo le correspondía arriarla y poner de nuevo en primer plano no sólo el carácter estético de la obra de arte, sino también sus contenidos programáticos y/o narrativos, de tal manera que se restablecía, por ejemplo, la jerarquía en los temas que había quedado temporalmente suspendida en el periodo precedente. No podía darse el mismo valor a un bodegón que a un cuadro de Historia, y esto era así no sólo por el presunto nivel de erudición necesario para abordar cada uno, sino porque los contenidos de ambos, su “mensaje”, no eran en absoluto equivalentes en su trascendencia.

Tanto en la constatación de los vínculos que unen al arte con su entorno como en la exigencia de compromiso subyace, tal vez inconscientemente, la velada advertencia de que si las academias persistían en el rumbo que habían mantenido desde su fundación podían acabar definitivamente marginadas de la cambiante realidad que habían pretendido congelar en su rígida normativa. Aunque desde luego que en algunos casos, como hemos visto, tal advertencia se hizo también desde la misma rigidez que se cuestionaba, contribuyendo con ello al mantenimiento de la trayectoria que se pretendía enderezar.

### 2.3.3.5: El Neoclasicismo como el estilo académico por excelencia. Los pilares de la Razón, la Belleza y el culto a la Antigüedad.

“Más vale tener un sistema falso que no tener sistema.”<sup>616</sup>

Para la academia mercantilista, al igual que para la Iglesia de la Contrarreforma, el arte había desempeñado un fin propagandístico y por tanto había estado vinculado a un proyecto ideológico; la relativa estabilidad en que se desarrollan las primeras décadas del siglo XVIII potencia el carácter del arte como una mercancía y por tanto se despoja de casi todas sus implicaciones doctrinarias, al menos superficialmente. Kant populariza la idea del “desinterés” estético precisamente en la época en la que la finalidad de la obra de arte, concebida como artículo de lujo, no es la de adoctrinar, sino la de *deleitar*. Esta prevalencia del disfrute hedonista o epicúreo pudo mantenerse en tanto las estructuras sociales aparentaron una cierta estabilidad, pero conforme la burguesía comenzó a alzarse como alternativa al poder monárquico o aristocrático se fue imponiendo una corriente de rechazo a la frivolidad que las clases dirigentes habían promovido en las artes de la época, y que era reflejo de su actitud despreocupada en todos los ámbitos. Una vez más se pedía del arte que cumpliera una función utilitaria que trascendiera de su mero disfrute o de su valor crematístico: se exigía una recuperación de sus facetas morales para ponerlas al servicio de las ideas entonces dominantes entre la clase en ascenso, y esta recuperación la protagonizó el neoclasicismo:

“En Francia (...) la victoria de este estilo se afianzó tras la Revolución Francesa. La vieja tradición de los arquitectos y los decoradores quedó identificada con el pasado, que acababa de descartarse; había sido el estilo de los castillos de los reyes y de la aristocracia, y los hombres de la Revolución se tenían por ciudadanos libres de una nueva Atenas. Cuando Napoleón, manifestándose como campeón de las ideas revolucionarias, alcanzó el poder en Europa, el estilo neoclásico de la arquitectura se convirtió en el estilo del Imperio.”<sup>617</sup>

Diderot ya había reclamado de las artes un papel educativo, lo mismo que el conde de Angivillier consideraba que el arte debía fomentar “las virtudes y el patriotismo”.<sup>618</sup> Se buscó de nuevo en la Antigüedad un modelo de austeridad y claridad en las líneas, uno que en su sobriedad era la perfecta antítesis del sensualismo rococó, percibido ahora como decadente, del mismo modo que en el plano ético se quiso ver en aquél periodo remoto un compendio de las virtudes que la sociedad dieciochesca había perdido y debía ahora recuperar. Cuando Winckelmann alaba la contención en el gesto de dolor del Laocoonte, apostilla “su miseria nos alcanza hasta el alma, pero desearíamos poder soportar la miseria como este gran hombre”; esta declaración “(...) no es una regla estética, es una exigencia moral. (...) La figura estética posee implicaciones morales sin las que no puede crearse. La imitación del mundo antiguo, del mundo griego es una pretensión ética, histórica. El neoclasicismo resulta mutilado si de él desprendemos esa rama central, *entonces se convertiría en academicismo*”.<sup>619</sup>

En efecto, el clasicismo del siglo XVII, fuera de su papel propagandístico, se cuidó mucho de polemizar sobre asuntos políticos o religiosos, y esto es válido tanto para las artes plásticas como para la vasta producción literaria del periodo: era apología de una

---

<sup>616</sup> Cirici Pellicer, parafraseando a G. Louis Leclerc, conde de Buffon. Pellicer, 6.

<sup>617</sup> Gombrich, 404.

<sup>618</sup> Pellicer, 36.

<sup>619</sup> Bozal, 153. La cursiva es nuestra.

persona (el rey), no de un código de conducta. Corneille proclama que su único objetivo es agradar al selecto público cortesano, de Racine se subraya su completa amoralidad, e incluso se critica a Rousseau por “contaminar” la tradición francesa al introducir en ella el matiz moralizante del que hasta entonces se había visto libre:

“Si el clasicismo ha logrado librarse de los defectos del arte moralizador (...) lo debe a esta sumisión con respecto a su público, a esta aceptación de las reglas y de las jerarquías de entonces que proscribían del arte las especulaciones sobre la política y la sociedad”.<sup>620</sup>

Cierto que el neoclasicismo también se debe a un público, pero éste ha cambiado mucho desde el siglo XVII: no son ya los pocos miles de *conocedores* que acudían a las representaciones de Voltaire, ahora es mucho más amplio, más heterogéneo en su formación (aunque no en sus aspiraciones) y aun no ha llegado a la cima política. Por esto último no acepta el orden vigente, y en su voluntad de cambiarlo entiende la necesidad de arrastrar a las masas en su apoyo. El arte de la academia clásica era un entretenimiento para una élite sabedora y satisfecha de su posición, y cuya imagen engrandecía. Por el contrario, el arte de los neoclásicos se convierte en una llamada a la acción, refuerza el ánimo revolucionario de los ya militantes a la vez que intenta aleccionar y arrastrar a la militancia a los que aún se mantienen al margen del proceso político. Los primeros subordinan la bondad de su obra (si es que la hay, al margen de la apología del orden absolutista) al principio de belleza; los segundos sólo entienden esta belleza como la única forma lógica bajo la que puede presentarse la bondad de su mensaje, poniendo en valor la vieja premisa griega de identidad entre lo bello y lo bueno.

Todos estos cambios sociales llevaban a la academia a una curiosa encrucijada: de un lado los grupos revolucionarios y buena parte de la clase en ascenso la veían con recelo, como a cualquier otra institución oficial; pero de otro, esos mismos revolucionarios reivindicaban principios que, factor moralizante aparte, suponían retomar en buena medida muchas de las normas estéticas que Francia había proyectado sobre el continente a través del academicismo: “Cuando a mediados de siglo surge la nueva tendencia clasicista, el clasicismo del *grand siècle* ha muerto hace ya cincuenta años; el arte se ha entregado a la misma voluptuosidad que dominan todo el siglo. El antisensualismo del ideal artístico clásico puesto de nuevo en vigor ahora no es cuestión de gusto o de valoración estética, o al menos no lo es en primer lugar, sino *que es cuestión de moral*: es la expresión de una ambición de sencillez y sinceridad (...) *significa el triunfo de un nuevo ideal puritano que se opone al hedonismo de la época* (...) es, sobre todo, una protesta contra la insinceridad y la artificiosidad, contra el virtuosismo y el brillo vacíos del rococó (...)”.<sup>621</sup>

La forma en que la academia salió de este dilema fue un puro formalismo: a instancias de David, la academia como tal fue abolida oficialmente en 1793, pero la abolición fue, en rigor, simbólica. En 1795 sus salas se abrían de nuevo y sólo se había aceptado un cambio organizativo que contemplaba la escisión del centro en una Academia, centrada en cuestiones administrativas, y una Escuela, dedicada ya a la docencia, ambas dependientes del Instituto de Francia. Los métodos y el programa seguían siendo los mismos, y tan sólo la supresión del examen de ingreso y el mayor peso adquirido por los premios marcaban alguna tímida diferencia.<sup>622</sup> Por lo demás, todo el breve proceso había consistido en una ruptura nominal de los vínculos con el Antiguo Régimen para dejar como

<sup>620</sup> Peyre, 124. La cursiva es nuestra.

<sup>621</sup> Hauser, Vol. II, 154. La cursiva es nuestra.

<sup>622</sup> Goldstein, 58 y ss.

resultado de la “renovación” un centro movido por principios muy semejantes a los de su antecesor, y si acaso más estrictos: nuevamente, el remozado de la fachada sólo perseguía la conservación del contenido.

Fuera de algunos círculos eruditos, el Neoclasicismo ha quedado como el estilo más académico de todos, incluso por encima del barroco clasicista de la corte de Luis XIV. Sus máximos exponentes, David, Ingres o Cánova, son mucho más famosos que Le Brun o Rigaud, y “El juramento de los Horacios” tiene un valor simbólico e histórico muy superior al de cualquiera de las pinturas del siglo XVII que decoraron los salones versallescos. Si la academia mercantilista halló su expresión más acabada en Francia, otro tanto sucede con el neoclasicismo, pues como señala Hauser, fuera de su país de origen el nuevo estilo apenas pasa de ser “...un anémico arte académico que considera la imitación de la antigüedad clásica como un fin en sí misma”.<sup>623</sup> Nacido de un impulso revolucionario, el neoclasicismo sólo pudo echar raíces con fuerza en el único país europeo en el que las estructuras del Antiguo Régimen habían sido demolidas (aunque fuera temporalmente y la Restauración llegara en menos de dos décadas), y esto también explica que el romanticismo francés cuajara más tarde que el alemán o el británico y no fuera tan representativo como éstos.<sup>624</sup> Demostró, además, que marcos estilísticos relativamente semejantes e inspirados por los mismos modelos podían encarnar valores opuestos, conservadores unos, progresistas o revolucionarios otros. No obstante hay que matizar que el neoclasicismo buscaba la preservación de un orden, y que por más que éste fuera distinto al anterior compartía con aquél la pretensión de fundarse sobre principios universales y perdurables. Desde esta perspectiva, tanto el clasicismo del XVII como el neoclasicismo del XIX eran, cada cual a su manera, “conservadores”, el primero en su totalidad, el segundo en sus aspiraciones aun no realizadas: “El neoclasicismo había sido un movimiento regeneracionista, un intento de purificar el arte y crear un *estilo de interés universal y validez eterna*, y llevaba muy arraigada la impronta de su origen antirrocó. De los que se esforzaba por llevar a la práctica su ideal de perfección, austero y de lógica concepción, se decía que estaban en la *bonne route*”.<sup>625</sup>

En los años previos a la Revolución cuatro estilos comparten protagonismo en el arte francés: el rococó sensualista de Fragonard, el sentimentalismo representado por la pintura al estilo de Greuze, el naturalismo burgués de Chardin y el clasicismo de Vien. Los componentes moralizantes del sentimentalismo y el naturalismo hubieran podido servir a las intenciones de los revolucionarios, pero su carácter blando, “doméstico”, y su falta de un componente épico no los convertían en los más apropiados para encender el ánimo de las masas ni para llamar a las grandes empresas por venir. La Revolución necesita un arte acorde con “...sus ideales patriótico heroicos, sus virtudes cívicas romanas y sus ideas republicanas de libertad. Amor a la libertad y a la patria, heroísmo y espíritu de sacrificio,

---

<sup>623</sup> Hauser, Vol. II, 155. Conviene matizar que el neoclasicismo arquitectónico floreció por igual en toda Europa y en los jóvenes Estados Unidos, donde serviría a principios muy parecidos a los de Francia; en escultura, Cánova era italiano, pero dejó sus obras más famosas en Francia al servicio de Napoleón, aunque sería injusto menospreciar el valor de las aportaciones de Rude o, sobre todo, Thorwaldsen. Curiosamente, ya hemos visto, en cambio, que en el apartado teórico los autores que sientan los fundamentos del nuevo estilo pertenecen al ámbito cultural germano, por muy influidos que estén por el legado meridional.

<sup>624</sup> Chateaubriand en 1802 con “El genio del cristianismo” y Madame de Staël en 1813 con su ensayo “De Alemania” preparan el terreno para un movimiento que sin embargo no se afianzará hasta 1820, y aun tendrá que convivir durante décadas a la sombra del nuevo estilo académico. El retraso provocado por el Neoclasicismo también lo expone Guillermo Solana, en Bozal, 303.

<sup>625</sup> Honour, 16. La primera cursiva es nuestra.

rigor espartano y autodomínio estoico sustituyen ahora a aquellos conceptos morales que la burguesía había desarrollado en el curso de su ascenso (...).”<sup>626</sup>

No obstante, el clasicismo de Viena y sus discípulos todavía no estaba maduro para servir como el modelo que la nueva sociedad reclamaba, seguía aun demasiado cerca del ideal del XVII e incluso flirteaba con el rococó, de tal modo que el continente estaba dado ya en buena medida, pero no así el contenido. El papel de llevar a la práctica muchas de las ideas que en vida de Mengs apenas habían pasado del enunciado teórico será Jacques Louis David (1748-1825), que tras empaparse de arte clásico en su estancia en Italia nos legará uno de los cuadros más importantes del siglo XIX, “El Juramento de los Horacios,” y esto lo conseguía en unos años en los que Fragonard seguía siendo un artista de éxito pintando suntuosas escenas de carácter rococó bajo la influencia de Watteau o Rubens. Expuesto en el taller del autor en Roma en 1784, su trabajo se ganó rápidamente las alabanzas de muchos los artistas más famosos de la época, fue objeto de peregrinaje, se le ofrendaron flores y en el Salón de 1785 se consideró como “el cuadro más bello del siglo.”<sup>627</sup> Pese a su severidad formal y su ascetismo (o precisamente por ello) suscitó una reacción entusiasta entre quienes vieron en él la consagración del ideal estético que venía a reemplazar al heredado del Antiguo Régimen si bien, dentro de esta amalgama de presuntas contradicciones, había sido precisamente la corte la que lo encargara a través del ministerio de Bellas Artes. La monarquía, tanto con Luis XV como con Luis XVI, intentaba con este tipo de encargos dar satisfacción a las exigencias de los sectores más beligerantes de la sociedad, asumiendo por compromiso la fachada de un despotismo ilustrado en el que cabía incluso dar apoyo a obras cuyo contenido se oponía directamente a una corte desmoralizada y a su “corrupto gobierno.”<sup>628</sup> No obstante, la burguesía francesa ya se sentía demasiado fuerte como para conformarse con compromisos:

“Este cuadro es la más característica y aguda expresión de la visión de la burguesía en vísperas de la revolución. *Es rígido, simple, sobrio, en una palabra, puritanamente racional. Grupos simples y líneas rectas organizan toda la composición, haciéndola clara y llamativa.* Este es el método de composición conocido generalmente como clasicista. Al mismo tiempo, existe una gran dosis de naturalismo objetivo (...) que determina su sobrio colorido, su exactitud de detalle, su presentación clara de objetos simples.”<sup>629</sup>

Corneille da el tema, pero es obvio que el estilo es deudor de Poussin. David había retrotraído la pintura al periodo de predominio de Le Brun, cuando la monarquía absolutista se apoya en la misma clase media que ahora quiere la caída del rey. Los compradores de Poussin solían ser altos funcionarios, banqueros y comerciantes acaudalados, no aristócratas, y en el caso de David lo único que se da es una ampliación de esta base de público hacia estratos más bajos.<sup>630</sup> Se fomenta de nuevo el racionalismo que está en la base de la prosperidad de la clase que reclama su ascenso al poder: los principios formales son prácticamente los mismos que en 1663, pero el contexto es muy diferente y no existe la inhibición del discurso político que se había dado antaño, todo lo contrario, se exige su paso al primer plano; igualmente, el mismo estilo de entonces, aun más depurado

---

<sup>626</sup> Hauser, Vol. II, 157. Hauser considera que el neoclasicismo partió de una depuración del estilo de Viena, mientras que Antal señala el sentimentalismo de Greuze como clave en su gestación; se podría considerar que el primero dio las bases generales y el segundo los matices diferenciadores que distanciarían al neoclasicismo del clasicismo a secas.

<sup>627</sup> Hauser, Vol. II, 159. Como veremos más adelante, su presencia en el salón no estuvo exenta de múltiples vicisitudes.

<sup>628</sup> Antal, 23 y ss.

<sup>629</sup> Antal, 24. La cursiva es nuestra.

<sup>630</sup> Antal, 26, nota 3.

si cabe, sirve ahora a un mensaje también distinto. De la obra de David dijo Delavigne que “había vuelto a poner a su siglo en contacto con la naturaleza”, no en el sentido de una tendencia al naturalismo, sino en el de adhesión a un orden superior, trascendente, por encima de la “exquisita frivolidad tan grata al rococó”.<sup>631</sup>

El racionalismo neoclásico lleva al imperio absoluto del dibujo, y lo hace con una contundencia todavía mayor que la dada en la época de Le Brun, hasta tal punto que el lema de la escuela de David se resume en dos palabras: “*Saber dibujar*.”<sup>632</sup> El discípulo más aventajado de dicha escuela, Ingres, deja una colección de retratos al carboncillo en algunos de los cuales el acabado se reduce a un contorno lineal de concisión extrema en el que los valores de claroscuro quedan relegados a mera anécdota, y en Inglaterra el también neoclásico Flaxman ilustra las narraciones homéricas con pulcros grabados de línea pura inspirados en los bajorrelieves antiguos. Porque el dibujo de esta escuela es un dibujo precisamente “de contornos”, lineal, en el que incluso el sombreado es tratado con reservas por su resistencia a formar parte de un código normativo claro y por el componente de indefinición y ocultamiento que incorpora. En el tratamiento de las sombras se recurre al mismo proceso de geometrización utilizado en el dibujo arquitectónico y se adoptan sus convenciones, como la proyección de la luz desde la izquierda y en un ángulo de 45°, para conseguir de este modo reforzar el efecto descriptivo y depurado: “La estética neoclásica había menospreciado el sombreado, valorando el dibujo de línea y considerándolo el dibujo de la antigüedad por excelencia”.<sup>633</sup>

Si en principio esto hubiera supuesto volver al estilo de Luis XIV, el regreso no es completo y sólo se produce previa depuración de sus líneas y ornamentos: saturada por los excesos sensuales del rococó, la austeridad neoclásica desconfía de cualquier adorno o elemento superficial, y busca una contención formal de difícil equilibrio entre el rigor geométrico de la expresión y la épica apasionada de los contenidos. La ampulosidad del siglo XVII, que refleja antes que nada el control de uno mismo y la obsesión por la etiqueta, encaja sin estridencias en el estilo académico; en cambio, la épica y el patetismo dramático de los temas predilectos de los neoclásicos resaltan aún más la frialdad de su técnica y la estricta frugalidad de sus recursos formales: nunca se había llevado tan lejos la máxima de “producir los efectos más potentes con los medios más simples”.<sup>634</sup> Nada debe distraer al espectador del mensaje, y para evitar que el colorido pueda eclipsar el imperio

---

<sup>631</sup> Tintelnot, 87. Antal considera que en las fases revolucionarias de la historia moderna la clase en ascenso promueve un arte en el que el factor clásico prima sobre el naturalista sin llegar a descartarlo; una vez consolidada, dicha clase apuesta por un grado creciente de naturalismo que llega a barrer los factores clásicos de las primeras etapas. Con todo y resultar interesante, su tesis encaja a duras penas en la evolución de las tendencias estéticas propias del siglo XX, que difícilmente pueden considerarse clásicas o naturalistas, al margen de la ausencia de cambios significativos en un modelo de claro predominio capitalista. No obstante y como veremos, en el caso de David la importancia que se concedió a la práctica del dibujo del natural fue muy superior a la que a priori podemos deducir de su idealizado estilo.

<sup>632</sup> Tintelnot, 88.

<sup>633</sup> Gómez Molina, 226. En esta misma página se cita a Luis Cabello y Aso, que en su *Estética de las artes del dibujo* sigue fielmente las pautas neoclásicas pese a ser la suya una obra de fecha tan tardía como 1876: “el trazado de sombras, *que hijo de la ciencia*, da por resultado la más exacta representación de un límite convencional meramente geométrico al fijar para el rayo de luz la dirección invariable y particularísima de 45°, y no tal y como la aparente realidad y el natural nos la muestra”. La cursiva es nuestra. Evidentemente, la convencionalidad y artificiosidad de este tipo de normas fue rápidamente destacada por diversos autores, pero el propio texto citado deja bien a las claras que esto no pasó en absoluto desapercibido a los ojos de los academicistas, sino que fue acogido con naturalidad por formar parte de su credo de “mejora de la Naturaleza”, al que ya hemos aludido recurrentemente.

<sup>634</sup> Peyre, 154.

de la razón y dar pie al menor goce sensual, la paleta de los pintores elude los excesos cromáticos y apenas cumple más función que la del mero modelado de las formas. En escultura, como en arquitectura, se rechazan los materiales pigmentados, los bronce dorados o la policromía: el mármol blanco, a ser posible sin veta alguna, se enseñoorea de los talleres de los escultores y se convierte en el mejor recurso para desnudar la forma de cualquier floritura. En España se llega incluso a pintar de blanco las tallas en madera para suprimir cualquier accidente que puedan suponer el color o el veteado. Se apuesta por “formas serenas, superficies lisas, volúmenes pensados para verse desde un solo lado,”<sup>635</sup> el bajorrelieve, que ha sido relegado por los escultores barrocos, vuelve a ganar protagonismo cuando conviene a las exigencias programáticas y narrativas del nuevo lenguaje y su producción vuelve a cotas que no se han visto desde la época de Colbert.

De este racionalismo derivó una visión tan idealizada de la Antigüedad Clásica como la que los románticos tendrían de la Edad Media. Unos y otros buscaron en sendas épocas una referencia y unos antecedentes cuyo carácter preconcebido acabó eclipsando en parte el conocimiento real de ambos. La arquitectura rechaza tanto el legado barroco como el gótico, se erigen arcos del triunfo y columnas conmemorativas al mejor estilo del foro romano, y este nuevo cesarismo se refleja incluso en atuendos de corte antiguo: en el cuadro de la coronación de Napoleón, David nos muestra al emperador tocado con una corona de laureles y en acto de coronar a su vez a una Josefina vestida al estilo clásico, mientras los representantes la iglesia católica observan desde un segundo plano esta exaltación de la estética pagana. Si en la corte de Luis XIV los *modernos* de la *Querelle* se creyeron por encima de la antiguas Grecia y Roma, nada semejante puede concebirse ni en la academia bajo dirección de David ni en las que siguen su legado. El siglo XVII había visto lo antiguo como fuente de inspiración de la que extraer una serie de principios a cuya asimilación contribuyeron similitudes en el contexto y el ambiente,<sup>636</sup> pero el dogmatismo de Le Brun se asentaría también en otras bases, tanto propias como procedentes, en buena medida, de Italia. Por el contrario, los neoclásicos toman la Antigüedad, o su imagen de ésta, como un absoluto del que emana una autoridad que apenas permite desviarse de sus dogmas: lo más a lo que puede aspirarse es a igualarla, pero ya no es un punto de partida, sino una meta. Lo que había sido un apoyo es ahora un imperativo, si bien de éste no se van a hacer lecturas homogéneas. Por una parte están aquéllos que buscan una identidad con su modelo por entender que dicha identidad ha de darse también en el plano de los valores; pero por otro están los que, olvidando esta cuestión de principio, se limitarán a la copia superficial de una serie de fórmulas estéticas vacías de cualquier otro contenido. La primera postura será la dominante en Francia y en los orígenes del movimiento; la segunda, como ya hemos apuntado, se irá consolidando conforme el estilo sea imitado fuera de las fronteras de este país, y por incompleta será la que concentre sobre sí las críticas más encendidas de los detractores del academicismo.

La idealización de la Antigüedad trajo consigo la de los modelos de Belleza tomados de ella. Nadie había cuestionado este principio como fundamento de la práctica artística desde el Renacimiento, pero la consecuencia de esta sumisión absoluta a la autoridad clásica concluiría en el empeño en imitar su repertorio formal, o mejor dicho, en imitar aquella parte de dicho repertorio que se suponía perteneciente al periodo de mayor esplendor y perfección. Se dejaba de lado todo lo relativo a la Grecia arcaica, e incluso se trataba con reservas el legado del periodo helenístico, considerado ya como decadente por

---

<sup>635</sup> Tintelnnot, 65.

<sup>636</sup> Peyre entiende que estas similitudes provienen de un contexto social sacudido por turbulencias sociales e incluso bélicas que impulsan a la sociedad a buscar refugio en el imperio del orden y de la estabilidad.

el peso excesivo que asumía la expresión frente al equilibrio tan del gusto academicista. No se disimula la aversión al barroco,<sup>637</sup> y por los estilos medievales se siente el mismo menosprecio del que ya hiciera gala Vasari: en el primer caso, por estimar que se había dado demasiada importancia al efectismo o a la expresión, descuidando el equilibrio y la armonía; en el segundo, por entender que el gótico o el románico fueron estilos “grotescos” por completo ajenos a lo bello. Si el dibujo de líneas puras es el mejor vehículo para el discurso racionalista de los neoclásicos por su distanciamiento de toda emotividad, igualmente la belleza que se apoya sobre tales bases se fundamenta en códigos de proporciones estrictas, simetría y claridad expositiva, y rehúye los alardes expresivos o dinámicos del estilo precedente incluso cuando el tema pudiera exigirlo.<sup>638</sup> El barroco o el rococó pudieron concebir una belleza capaz de integrar naturalmente elementos expresivos, pintorescos o (por utilizar la terminología kantiana), “encantadores”, en cambio el neoclasicismo exige también aquí la depuración de todo elemento adherente. No es necesario insistir en las características de esta belleza, pues fue éste uno de los puntos en que más fielmente se siguieron las ideas de Mengs que ya expusimos en el epígrafe anterior.

Pero si el Neoclasicismo bebe en las teorías de un Mengs o un Winckelmann, hace propios tanto los aciertos como los errores; ya hemos explicado que las investigaciones arqueológicas del periodo están todavía en proceso de asimilación por parte de la sociedad erudita, y que esto va a dar lugar a una interpretación todavía incompleta y sesgada de la naturaleza del arte antiguo. En otros casos, es sencillamente la inexistencia de restos arqueológicos relevantes la que pone a los artistas ante problemas cuya resolución es cuando menos discutible: tal es el ejemplo de la pintura. Si explicábamos que la ausencia de modelos pictóricos llevó a Mengs a cultivar una pintura de claro sabor “escultórico,” lo propio se puede decir del estilo de sus seguidores; no es sólo el racionalismo el que sanciona la primacía del dibujo sobre el color sino también, indirectamente, el culto a una Antigüedad de entre cuyos restos apenas se habían salvado algunas notas de cromatismo. Libres todavía de la autoridad de las investigaciones arqueológicas, los teóricos proyectaron sobre Grecia o Roma sus propios principios, y en muchos casos vieron en ellas lo que querían ver; todavía no se había llegado a un grado de conocimiento lo bastante veraz de aquella época que pudiera enmendar de forma significativa tales proyecciones. Y por ello, y al igual que ocurrió con tales teóricos, también los artistas se acabarían viendo corregidos por la realidad de unos hallazgos que ensancharon considerablemente el horizonte de un paisaje que hasta entonces se había explorado tan sólo en algunas parcelas, y no siempre las más significativas: cuando, al final de su vida, Canova pudo conocer de primera mano las estatuas del Partenón ateniense llevadas al Museo Británico, tuvo que admitir “(...) la pobreza de la concepción de Winckelmann en contraste con la vitalidad de la obra de Fidias, y con ello reconoció que se había equivocado.”<sup>639</sup>

Pero esos arrepentimientos, esas rectificaciones, llegarían para cuando el estilo ya había culminado su proceso de maduración y se había extendido por toda Europa. La

---

<sup>637</sup> Cierta antipatía hacia ese movimiento sigue percibiéndose incluso en muchos teóricos e historiadores franceses de fecha tardía, lo que muestra una curiosa pervivencia de instintos clasicistas en ellos. Peyre y Teyssedere muestran algún desliz en ese aspecto, el primero al intentar desligar claramente el clasicismo de Luis XIV de cualquier tipo de Barroco, y el segundo al comparar ventajosamente la obra escultórica de sus compatriotas con la del Bernini que tan poca fortuna haría en Versalles.

<sup>638</sup> La descripción que hace J. J. Martín González de la *Lucrecia* del escultor Capmeny condensa muchas de las características del estilo general cuando afirma “Hay en esta escultura un majestuoso reposo, una eterna frialdad, un olímpico idealismo”. Tintelnót, 82.

<sup>639</sup> Cirici Pellicer, 33.



visión del arte antiguo que se había propagado no era la rica y variada que descubrirían los arqueólogos y que ampliarían los románticos, sino una idealizada y muy próxima a las coordenadas que ya se habían enunciado en el siglo XVII. Los seguidores de Rousseau buscarían en la antigua Grecia un estado de retorno a la unidad con la Naturaleza que el hombre moderno estaba perdiendo; en cambio los neoclásicos, de talante más optimista y riguroso, prefirieron apropiarse de una parte de su legado filosófico y humanista y tomaron de ella unos principios de belleza basados en la armonía de las proporciones y en la estructura racional y equilibrada de la obra. A la belleza se llegaba aplicando un método normativo, y como ya dejara claro Mengs el estudio de los logros de aquel periodo era un procedimiento tan o más fiable que el estudio del natural para alcanzar la excelencia artística. No hace falta detenerse sobre las bases teóricas de este culto a lo antiguo, pues ya las hemos examinado en el epígrafe anterior y en el referido a la academia mercantilista. Baste remarcar que en aquella época de tensiones que fue el tránsito del siglo XVIII al XIX se consumó una división irreconciliable entre quienes veían el arte como un misterio y quienes lo entendieron desde coordenadas mensurables: “...ese oscilar del arte *entre lo que puede ser enseñado y lo que no puede ser más que presentado*, entre la certidumbre histórica y la fantasía del individuo determinarán toda expresión artística hasta pleno siglo XX.”<sup>640</sup>

En esta dicotomía que ahora se planteaba de manera rotunda los neoclásicos fueron evidentemente partidarios de lo que puede ser enseñado. Su proyecto había nacido de la mano de un academicista como Mengs, fuertemente implicado en la problemática de la docencia, y se había consolidado en la obra de David, quien llegó a ejercer como verdadero dictador de la academia francesa; como sus predecesores, los neoclásicos buscaron un lenguaje universal en el que debía prevalecer lo que *une* a los seres humanos sobre aquello que los *diferencia*, dejando esto último como objeto de atención de los románticos. Descartado el relativismo, quedaban una serie de estrictos principios normativos perfectamente encuadrables en la práctica docente, y que favorecieron tanto la asunción de su programa por las academias de casi toda Europa como la perdurabilidad del mismo durante décadas. También en esto la academia de David revitalizaba el espíritu de la de Le Brun.

Por desgracia para la academia, ya hemos señalado que fuera de Francia sus logros fueron en general magros, y parte de la explicación nos la podría dar el propio Winckelmann con su análisis de la interrelación arte-sociedad, pues se estaba intentando implantar un modelo institucional determinado por su entorno en países con circunstancias políticas, económicas y sociales que en ocasiones divergían claramente de las que se daban en Francia. Por si fuera poco, aparecía adicionalmente un problema de mediación que distanciaba a las academias europeas de sus modelos originales, intercalando paulatinamente una serie de carencias o malentendidos probablemente más perniciosos que el factor contextual. Sabemos que los teóricos del neoclasicismo habían ofrecido como modelo una visión muy parcial del legado antiguo, pero además esta visión, al pasar por un

---

<sup>640</sup> Tintelnot, 15. La cursiva es nuestra. Esta dicotomía es la que se dio entre románticos y neoclásicos. Ambos grupos compartirían idéntica admiración por los antiguos griegos, pero como veremos, los motivos diferían considerablemente entre ellos. La influencia de Rousseau, no siempre bien interpretada, fue mayor en los primeros que en los segundos, más adheridos a la tradición ideológica burguesa y en la que se perciben claros reflejos de la obsesión por el orden consolidada en el reinado de Luis XIV. Evidentemente, es el estilo “enseñable” el que tiene más facilidades para integrarse en el modelo educativo casi monopolizado por la academia; sólo en el siglo XX se integrarían abiertamente en la enseñanza superior teorías del bando opuesto, con todas las contradicciones que ello supone y que estudiaremos en su momento.

segundo filtro, iba a ser malinterpretada o aplicada de forma aun más sesgada por sus seguidores. El ejemplo más claro de esta situación lo tenemos en los propios métodos de enseñanza y en las discrepancias que se daban entre el modelo de mayor éxito y aquéllos que presuntamente se habían desarrollado siguiendo sus pasos. Así, en la escuela de Vien, maestro de David, los modelos del natural se hallaban disponibles para los alumnos permanentemente y no sólo durante unas pocas horas al día, y el propio David potenciaría aún más esta faceta del aprendizaje en su propio estudio (instalado primero en el propio Louvre y luego en el *Institut de France*). En su academia, pues así podemos considerarla, el dibujo del natural se practicaba durante unas seis horas al día, y además los alumnos también debían realizar sus prácticas de pintura o bien del natural o bien a partir de modelos de yeso, todo ello bajo la atenta supervisión del propio pintor, quien se desplazaba diariamente desde su estudio para examinar el trabajo de sus discípulos y corregirlo o comentarlo si resultaba pertinente.<sup>641</sup>

Sin embargo nada de esto, ni la importancia del modelo vivo ni la supervisión personalizada de un maestro, llegaría a las academias europeas, o en todo caso lo haría con décadas de retraso y tras la asunción de esquemas docentes que ya para entonces habían generado inercias difíciles de desarraigar. David, Gros, Ingres y en general toda su escuela, con las limitaciones que pudieran presentar, habían entendido la imitación de la Antigüedad como una imitación de sus *procedimientos* (al margen de que la idea que se tuviera de éstos fuera correcta o no), y esto incluía un estudio pormenorizado y concienzudo del natural, por más que las metas estuvieran marcadas de antemano y se tuviera claro el resultado a lograr. Incluso muchos académicos ajenos a esta escuela tienen claro, al menos en Francia, este punto.<sup>642</sup> Esto no sólo enriquecía la formación de los alumnos, sino que permitía un margen para la evolución de su estilo y atenuaba el problema de la autorreferencialidad que ya habían intentado evitar en otras épocas Vitruvio o Leonardo.

Por el contrario, y sin duda que marcados por el poso manierista del que la academia mercantilista nunca logró desprenderse por entero, en el resto de Europa la mayoría de los académicos en los que tanto influiría “El Juramento de los Horacios” optarían por el atajo de copiar directamente las obras de los antiguos, minusvalorando el papel desempeñado por el natural y convirtiendo en dogma la visión incompleta de los principios del academicismo francés y de las teorías de los padres del Neoclasicismo. Se persistía en la errónea interpretación de la teoría de Winckelmann de considerar las obras de arte clásicas como modelos más útiles que la propia naturaleza, y la copia de láminas o de yesos de tales obras se convertía en el núcleo que vertebraba una práctica que seguía anclada en los procedimientos estereotipados, las fórmulas “mecánicas” y la tiranía de la parte sobre el todo, tal y como ya se daba en el siglo XVII.<sup>643</sup> Si la escuela de David (englobando en ella

---

<sup>641</sup> Pevsner, 147. Tendremos ocasión de volver sobre el procedimiento de este pintor. Baste decir que aún habrían de pasar treinta años para que algunas academias alemanas asumieran un programa semejante en sus planes de estudios.

<sup>642</sup> Henri Regnault (1843-1871), rival de David, se muestra entusiasta del arte antiguo, pero también notable admirador de Goya y Velázquez, cuyas obras estudia apasionadamente durante su estancia en España, un caso excepcional éste en que se aúnan la mentalidad neoclásica con el interés con dos estilos para nada afines a la misma. Fue mentor de Guérin (1774-1833) V. Francastel, 1970.

<sup>643</sup> Runge se refería a este método como el de la “sopa de partículas.” Citado en Pevsner, 139. Mientras los academicistas seguían empeñados en llegar al todo por una mera suma mecánica de las partes que lo constituían, Schelling clamaba por la necesidad de entender la obra como un todo orgánico en el que las partes sólo adquieren sentido para el artista cuando éste tiene previamente una noción del todo. Schelling, 124. Que la academia incurriera en un método tan dado a las “recetas” y a la repetición automática de las

a la encabezada por Ingres) fue capaz de legar obras de una cierta entidad durante décadas, en los demás casos la ignorancia de sus preceptos formativos y la adopción de los más cómodos llevaría a ese academicismo “anémico” al que aludía Hauser en párrafos anteriores y que sería blanco fácil para los cada vez más numerosos críticos de la institución. No es de extrañar que un pintor del talento de Goya estallara en estos términos contra los preceptos de sus compañeros, en una carta especialmente relevante no sólo por la talla de su autor, sino también porque en la fecha de su redacción éste ya formaba parte de la Academia:

“¡Qué escándalo no causará el oír despreciar la naturaleza en comparación de las estatuas griegas, por quien no conoce ni lo uno ni lo otro, sin atender que la más pequeña parte de la naturaleza confunde y admira a los que más han sabido! ¿Qué estatua ni forma de ella habrá que no sea copiada de la naturaleza? ¿Por más excelente profesor, que sea el que la haya copiado, dejará de decir a gritos puesta a su lado, que la una es obra de Dios y las otras de nuestras miserables manos? El que quiere apartarse y enmendarla *sin buscar lo mejor de ella* dejará de incurrir en una manera reprensible de Pintura, de modelos de yeso, como ha sucedido a todos los que puntualmente lo han hecho.”<sup>644</sup>

El que Goya acepte en este párrafo una selección del natural es el factor que permite vincularlo a ciertos criterios propios tanto del legado teórico renacentista como del de algunos academicistas, no en balde él mismo reconocía que sus maestros habían sido Velázquez y la Naturaleza (es decir, y retomando nuestras reflexiones sobre Constable y el manierismo, aceptaba el ejemplo de otros artistas como propuesta de *soluciones* a los *problemas* que representa la actividad mimética del pintor). Pero está bien claro que en su crítica se opone abiertamente a la actitud manierista en que incurrían muchos de sus colegas, dentro y fuera de España. Huelga decir que dentro de las academias occidentales la postura de Goya era minoritaria. Pero tampoco es del todo justo achacar sólo al academicismo neoclásico el insatisfactorio nivel de la pintura de la época sin tener en cuenta que los problemas ya se habían manifestado con anterioridad a la apertura de la mayor parte de los establecimientos. A tal efecto, resultan interesantes las opiniones del viceprotector Bernardo Iriarte, quien consideraba prematuro el establecimiento de academias de BBAA en el reino de España debido al mediocre nivel general de los pintores (de los que sólo salvaba a Bayeu y Maella, aún reconociendo que no eran “Rafaeles ni Tizianos”), una mediocridad que se extendía a otros ámbitos: “...ha otro tanto tiempo que todos se llenan la boca de la palabra Academia, o sea, Museo. Yo busco los sabios que la han de componer, y no los encuentro. Empezaremos a fabricarlos cuando esté concluida la Casa [el edificio de la Academia de las Ciencias, entonces en construcción]”.<sup>645</sup>

Paradójicamente, la academia francesa, que había nacido para engrandecer la figura de un monarca absolutista, alumbraría sus obras más destacables al abrazar un estilo nacido de un impulso burgués y republicano que, aunque igualmente aristocrático en sus formas, apenas se consolidara llevaría a la guillotina a Luis XVI. Bajo su evidente antagonismo, ambos entornos compartían la misma aspiración de grandeza y habían creído encontrar en la Antigüedad clásica su mejor antecedente; y en ambos casos el concurso de los artistas se

---

mismas resulta altamente paradójico, pues todo el entramado teórico que intentaba marcar distancias con el artesanado medieval no impedía un fuerte componente de mecanicismo en el aprendizaje y la práctica de los alumnos.

<sup>644</sup> Francisco de Goya, “Informe al Plan de Estudios de la Academia”, Madrid, 14 de octubre de 1792. Citado en VVAA, 1992, 13. La cursiva es nuestra.

<sup>645</sup> Citado en Bédar, 407.

había antojado imprescindible para la consecución de unas metas propagandísticas cuya realización pasaba necesariamente por engrandecer también la propia obra de arte y al responsable de su creación. Con David los artistas acabaron asumiendo plenamente la importancia que su actividad había llegado a tener para los poderosos, algo que ya habían entendido a la perfección los grandes señores italianos, los monárquicos franceses o los teólogos de la Contrarreforma, pero dicha actividad no quedaba sujeta únicamente a los cauces religiosos o monárquicos, sino que mostraba poder adaptarse a nuevas estructuras de dominación diferentes de las tradicionales. Esta capacidad para influir en el público pese a los cambios en las estructuras de poder contribuyó a desarrollar la idea de que el arte tenía una capacidad apologética y transformadora que trascendía de cualquier marco concreto, y preparó el terreno para que en el futuro determinadas tendencias consideraran posible cambiar el curso de la evolución social no ya desde el apoyo a dichas estructuras, sino también al margen de ellas e incluso contra las mismas. Una vez más, lo complejo de las relaciones entre el arte y el resto de la sociedad facilitaba la confusión en el análisis de las mismas, lo que incluía percibir cierta inmanencia en la naturaleza de la actividad de los artistas, naturaleza que al sobrevivir a una serie de modelos políticos concretos parecía emanciparse de todo modelo en general. El compromiso ideológico de los neoclásicos era demasiado sólido para albergar cualquier tentación esteticista, pero conforme su estilo se mantuviera vigente sin apenas cambios formales en una sociedad que pasaría de la Revolución al consulado, al Imperio y luego a la Restauración, más ajenos al público resultarían sus contenidos y más fomentaría la sensación de que las bellas artes estaban por encima de los cambios que afectaban al resto de la sociedad. Se llegaba a una abierta dicotomía en la que se entendía al artista bien como activista comprometido con una causa social, bien como autor leal tan sólo a su propia obra y sin vínculo aparente con su entorno. Sin embargo, no correspondería a este estilo desarrollar esta ambivalencia ni explotar sus múltiples facetas, sino más bien a los movimientos que iban a surgir en su contra.

Si a largo plazo (y de manera indirecta) puede decirse que el Neoclasicismo reforzó las tesis sobre la autonomía del arte, a corto plazo sucedió todo lo contrario. En este caso, los artistas de la academia asumieron un compromiso político claro y explícito, y vincularon su trabajo a un programa ideológico que se proyectaba directamente sobre el tejido social. No hablamos ya de la academia de Luis XIV, volcada en el engrandecimiento de una figura individual y ensimismada en el estrecho círculo cortesano, sino de una institución que, al menos en apariencia, intenta llegar a todas las capas sociales. Y lo intenta en un marco en el que se pretende romper el carácter unidireccional que hasta entonces habían adquirido las relaciones jerárquicas: la pintura, la escultura o la arquitectura no se elaboran ya pensando en *súbditos*, sino en *ciudadanos*, no están sólo al servicio de la élite, sino de todo el pueblo.<sup>646</sup> Tras las dudas iniciales, la Revolución preserva la academia, refuerza su autoridad con la supresión de los gremios, y lleva a la práctica algunos de sus proyectos más importantes al abrir los primeros museos públicos, accesibles permanentemente a todas las clases sociales. El arte ya no es sólo ornato de los poderosos ni complemento del culto religioso; puede que a título particular el campesino holandés pueda disfrutar de algunas pinturas en propiedad, pero ahora se aspira a que esa

---

<sup>646</sup> Ciertamente buena parte del arte medieval también había estado dirigido a las masas, pero preferentemente para educar a éstas, mayormente analfabetas, en la obediencia a un poder bien divino, bien terrenal. Por contra, al menos en su origen el Neoclasicismo fue un movimiento revolucionario y de oposición al régimen; incluso cuando se convirtió en el arte oficial de un estado que estaba lejos de cumplir con los ideales republicanos siguió fomentándolos. No obstante, cuando se llegó a este punto la obvia contradicción de base supuso una hipoteca que a la larga socavaría irremediablemente la credibilidad de unos llamamientos que habían pasado de la sinceridad entusiasta de sus orígenes a un acomodamiento (nunca mejor dicho) *de salón*.

propiedad lo sea de todos. Ya antes el arte había sido, en cierto modo, propaganda. Pero ahora se intenta que hasta el más humilde destinatario del mensaje sea también su protagonista y beneficiario. Ni siquiera la coronación de Napoleón trunca totalmente esta orientación, pues aunque suponga un retorno a la concepción del poder como concentración de privilegios en una sola persona, se intenta presentar a ésta como compendio de los ideales revolucionarios, y el emperador se cuidará mucho de abandonar la obra pública que le mantiene en contacto con el pueblo cuyo apoyo necesita para conquistar Europa. No obstante, no es un secreto que tanto Napoleón como la propia Restauración que le sucede ponen fin a la aventura revolucionaria y dejan en simple teoría la mayor parte de sus proyectos, evidenciando que muchos de los cambios se han limitado a permitir la sustitución de una élite por otra. La sensación de desengaño ante el fracaso del programa revolucionario (que en muchos aspectos también lo es del ideal ilustrado) se consumará con el exilio del emperador y calará en buena parte de la sociedad, especialmente entre los intelectuales, pero apenas afectará la línea marcada por David entre los academicistas.

A largo plazo, esto supondrá un desacompasamiento paulatino entre el discurso de la academia y el de su entorno, abriéndose una brecha aun mayor que la dada durante el predominio del rococó y que no se cerrará (aunque se ralentice) ni con la adopción de un estilo más naturalista como el de la escuela de pintura histórica: todavía en las postrimerías del siglo XIX la segunda generación de discípulos de Ingres, practicante de un “realismo de taller” que ya marcaba algunas distancias con el de su maestro, seguía siendo la dominante en el ámbito de las artes oficiales y exportaba con éxito su obra a Rusia o los Estados Unidos, en parte por lo que el público de estos países buscaba en ella de “europeo” (o “francés”, para ser más precisos).<sup>647</sup> El Neoclasicismo intentaría seguir siendo portavoz de unos ideales, pero la crisis de éstos y la irrupción de otros (que tampoco eran estrictamente los del Antiguo Régimen) dejará su discurso en pose, una pose que a la postre pecará de la misma “insinceridad” que en su día se reprochaba al rococó y a todo el arte para disfrute de los aristócratas de la decadencia. Con ello, como veremos, buena parte del público acabará buscando respuesta a su desencanto en otras fuentes: esto lo probarían primero el Romanticismo, y luego el realismo crítico, el naturalismo y el costumbrismo de corte social, preparando el camino para la consolidación de nuevas perspectivas sobre la pintura y la escultura que miraban ya abiertamente a la centuria por venir mientras los centros oficiales seguían mirando hacia la Antigüedad. La pretensión de fundar la práctica del arte sobre principios racionales y universales, tal y como ya vimos en el antecedente de Colbert y Le Brun, contribuía a apuntalar la idea de las bellas artes como actividad autónoma con un “fin en sí mismas”, pero ante este riesgo el compromiso ético neoclásico había actuado como un dique de contención del que se había carecido en el siglo XVII. Conforme este compromiso se fuera diluyendo volvería a pasar a primer plano el problema que se creía ya superado.

La academia, sobre todo en Francia, había logrado su último éxito y el más prolongado cuando por vez primera había hablado a la sociedad en su conjunto, pero desde entonces hasta ahora ese periodo de feliz coincidencia entre los gustos del gran público y los de los académicos, entre el espíritu de la época y el arte oficial, sigue sin repetirse y queda como la excepción a la norma.<sup>648</sup>

---

<sup>647</sup> Cirici Pellicer, 174.

<sup>648</sup> Como tendremos ocasión de examinar con más detalle, más bien puede decirse que hoy día es la academia la que intenta adaptarse al gusto dominante en lugar de imponerlo, pero la dispersión del discurso estético complica tal adaptación, por no decir que la hace del todo imposible.

### 2.3.4: Teoría y práctica: de las buenas intenciones a la dura realidad.

Como hemos ido comprobando, la realidad de las academias no siempre ha concordado con la idea que generalmente nos hacemos de ellas y de su funcionamiento. Muchas veces se han criticado sus principios sin tener en cuenta cuáles eran realmente o que no siempre eran respetados en la práctica. El caso del conflicto de Bernini con los académicos franceses ejemplifica a la perfección la distancia que media entre lo que la academia *debería ser* y lo que fue *realmente*, pero a la hora de atacarla sus adversarios no han distinguido entre los ideales propuestos por sus fundadores o reformadores y la práctica real que se daba en sus aulas; o bien han considerado (a veces con razón) que las carencias del academicismo y sus limitaciones eran fruto de la aplicación de su doctrina, que por su acusado y rígido idealismo era incapaz de lidiar debidamente con la problemática de una realidad mucho más dinámica y compleja que su programa.

Cuando el estudiante vienés Veit Schnorr visitó en 1803 la academia de París, esperando encontrar en ella el modelo ideal que debía ser la institución que había inspirado a toda Europa, se encontró con unas instalaciones mucho más pobres de lo previsto y de lo disponible en su ciudad de origen y “protestó especialmente por lo estrecha que era la escalera y por la poca iluminación de la clase del natural.” Hasta fechas tan avanzadas como 1845 y 1850 los visitantes alemanes describían el centro como “un almacén de utensilios de enseñanza de todo tipo” o un anexo a los talleres privados donde realmente se impartía la enseñanza de valor.<sup>649</sup> En una carta escrita desde Amberes entre los años de 1885 y 1886, Van Gogh se lamenta de que los desnudos femeninos no se usan en la academia y sólo “como gran excepción” en privado, dando al traste con la imagen a la que estamos habituados al pensar en los modelos docentes de la época.<sup>650</sup> Y es que como ya hemos explicado, Pevsner tuvo ocasión de insistir en numerosas ocasiones en que la mayoría de la enseñanza impartida en las academias era teórica o relativa a la geometría y al dibujo de contornos a partir de grabados, yesos o, menos frecuentemente, sobre modelo del natural, mientras que el trabajo de taller se realizaba en los estudios particulares de los académicos. No fue hasta David que se potenció la enseñanza a partir del natural, y todavía hubo que esperar varias décadas para que los nazarenos comenzaran a impartir clases de maestría, y hasta 1863 para que el estado francés aprobara los planes inspirados por Merimée y Viollet Le Duc, introduciendo al fin talleres de pintura, escultura y arquitectura dentro de las instalaciones y rompiendo definitivamente con la añeja discriminación de raigambre manierista que relegaba a la periferia institucional casi todo lo relativo al contacto directo con los materiales.<sup>651</sup>

Pero más clarificador resulta que nos detengamos en los problemas disciplinarios que enuncia Claude Bedat en su estudio sobre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, estudio que nos presenta una imagen de la realidad del centro totalmente alejada del presunto aire grave y sereno que debería reinar, ya que el ambiente no era el más propicio para instilar en los alumnos los altos ideales de que deberían estar imbuidos según las teorías neoclásicas. Ciertamente, como ya hemos señalado, España fue cuna de uno de los tres academicismos más “excéntricos” del continente, junto con Inglaterra y Rusia, pero a pesar de ello resulta fácil encontrar paralelismos entre muchas de las carencias que aquejaban al centro fundado en Madrid y las que aparecían en otras academias europeas.

---

<sup>649</sup> Citado en Pevsner, 127 y 153.

<sup>650</sup> Pevsner, 12.

<sup>651</sup> Para la introducción de talleres en las aulas, Alcayde Egea, 96.

La lista de inconvenientes que aparece recopilada en la documentación oficial es muy amplia, pero una somera aproximación basta para pintar el cuadro general. Así, los modelos contratados para posar ante el alumnado eran renovados con frecuencia y despedidos, muchas veces, por hallarse en baja forma, y daban lugar a escándalo al posar ocasionalmente borrachos o fumando cigarros “dando ocasión a que los discípulos hagan lo mismo.”<sup>652</sup> Para mantener el orden ante el creciente número de alumnos matriculados, en 1757 los consiliarios disponen que tal labor recaiga sobre una guardia de un cabo y cuatro soldados, pero estas fuerzas se revelan insuficientes y en 1774 la dotación se incrementa hasta un total de un sargento y ocho soldados, dispuestos en distintas dependencias del edificio.<sup>653</sup> Aparte la expulsión, el castigo impuesto a los alumnos más díscolos pasaba por dejarlos en el cepo de la academia, a veces durante varios días, y al parecer dicho castigo era cosa “corriente para la época.”<sup>654</sup> No obstante, podemos considerar que las gamberradas ocasionales de los alumnos no dejan de ser una constante más o menos frecuente en todo ámbito educativo, y en ese sentido la academia no iba a ser excepcional. La objeción que podemos hacer aquí parte, primero, de la disposición de un retén militar para mantener el orden y, segundo, de aquellos casos en los que los problemas disciplinarios o administrativos surgían entre el mismo profesorado y la dirección y afectaban por tanto a la misma base organizativa del centro.

Que la academia reforzara el carácter “liberal” de las artes e intentara elevar el rango de los artistas no podía por menos que reforzar también su ego, y esto iba a pesar por igual en todo el continente. Ya hemos aludido a las diferencias entre los priemros académicos italianos, a los enfrentamientos entre Le Brun y Mignard en Francia o a los manejos del primero para dejar bajo su supervisión la actividad arquitectónica, entre otras intrigas, y en el caso español estos choques fueron igualmente constantes y, como en otros países, más alusivos a cuestiones jerárquicas y protocolarias que a diferencias programáticas o ideológicas entre sus protagonistas. Aunque los estatutos de San Fernando habían previsto esta contingencia, imponiendo por ejemplo que los puestos en las juntas se ocuparan por orden de antigüedad, no consiguieron impedir un primer choque entre el pintor Antonio González Ruiz y el arquitecto Giovanni Battista Sacchetti “por una cuestión de precedencia, por lo que los académicos debieron consagrar dos juntas hasta que se arreglara el asunto”. Las disputas por este motivo serían tan frecuentes que en 1793, tras una súplica dirigida por Francisco Bayeu (a la sazón Primer Pintor de Cámara del Rey) al monarca, éste se vio obligado a tomar cartas en el asunto y, siguiendo las recomendaciones de Bernardo de Iriarte, optó por la supresión de la jerarquía asignada a los diferentes puestos.<sup>655</sup> Y para terciar en los enfrentamientos que los profesores protagonizaban incluso

<sup>652</sup> Bedat, 136, citando la Junta ordinaria de mayo de 1772.

<sup>653</sup> Bedat, 138. Marés destaca igualmente los problemas de orden público en la Escuela de Diseño de Barcelona (que no sería academia hasta 1850), y destaca igualmente como una de las causas la corta edad a la que los alumnos comenzaban las clases. Marés, 51 y 58.

<sup>654</sup> Bedat, 140. Las páginas siguientes abundan en una pormenorizada descripción de faltas disciplinarias, desde las que hoy podemos considerar como más leves (aunque en aquél entonces no se percibiera en absoluto levedad alguna) tales como la realización de dibujos “deshonestos” o la falsificación de los dibujos necesarios para superar las pruebas de aptitud, hasta otras más severas, como las amenazas directas a profesores o los altercados violentos, habituales sobre todo en las clases nocturnas. En esto seguramente las academias de Bellas Artes no se diferenciaban de otras, ni muestran un carácter particular. Pero es necesario destacar la naturaleza del entorno con el que debían lidiar los académicos, que no siempre permitía una práctica adecuada de los planes de estudios aprobados en las juntas ni se ajustaba a la severidad que a buen seguro muchos de sus críticos tienen en mente.

<sup>655</sup> Bédat, 145. En las siguientes páginas, el estudioso francés ofrece un minucioso cuadro de las intrigas y debates en que se vieron envueltos los académicos, bien entre sí, bien contra los consiliarios o los gremios.

en el interior de las aulas, la junta ordinaria de 1768, por mediación de los consiliarios, amonestó al profesorado, instando a que se abstuvieran de mantener disputas “que indisponen los ánimos, son contra el decoro del cuerpo y de los particulares y resfrían la aplicación de los discípulos al ver la discordia y la poca armonía de los maestros”.<sup>656</sup>

Envidias, celos o diferencias ideológicas que se pasaban al terreno personal (cuando no se seguía la ruta opuesta) eran una constante que sólo se veía parcialmente superada cuando se trataba de defender los intereses del grupo ante las presiones ejercidas por los consiliarios. Estos últimos ya habían aparecido en las primeras academias como nobles o prohombres que eran admitidos en la estructura administrativa con intención de ganarse la simpatía del poder político o económico, y como vimos en el caso de Francia, este papel honorífico se había ampliado en muchos casos a otro administrativo en el que se les dotaba de una autoridad que debía servir de contrapeso a la que disfrutaban los artistas del cuerpo docente en su conjunto. Si los académicos franceses supieron maniobrar mejor en su entorno y tolerar con aparente simpatía las imposiciones del noble o protegido de turno, no ocurrió lo mismo en España: la falta de acuerdo con los consiliarios fue permanente, y en no pocas ocasiones éstos llegaron a vetar las obras de los propios académicos por considerar que resultaban mediocres y por debajo del nivel que supuestamente se les exigía. Entre los muchos ejemplos de este conflicto podemos citar el veto a la exposición de obras de los académicos en la nueva sede de la calle de Alcalá, en 1774. Pero resulta mucho más grave el caso dado en 1777, cuando se sometió a su aprobación una nueva tanda de dibujos que debían ser propuestos como modelos a los alumnos del centro. Instigados por Ponz, los consiliarios (a la sazón, el conde de Baños, el marqués de Santa Cruz, Pedro de Silva, Andrés Gómez y de la Vega, el duque de Abrantes y el conde de Pernia) plantearon que tales originales no debían ser sacados del repertorio de los académicos nacionales, sino de los clásicos de la Antigüedad, de Miguel Ángel y de Rafael, entre otros, pues “nadie [velada alusión a cualquier probable objeción procedente del profesorado] podía desaprobare con justicia dicho acuerdo, respecto del que se acude por el agua a las fuentes más claras.”<sup>657</sup> Aún entenderían los profesores como mayor la ofensa inferida a su colega Diego de Villanueva, cuando la junta rechazó su tratado “Delineación de los órdenes de arquitectura” amparándose en el escaso rigor con el que el autor había tratado las fuentes clásicas, y más en concreto a Vitruvio, pues “era notorio que no sabía ni había estudiado latín.”<sup>658</sup>

En este aspecto, la problemática con que hubieron de lidiar los académicos españoles obedecía a la simpatía que la nobleza del reino sentía por los artistas de la corte francesa, y sobre todo por la influencia ejercida por la labor teórica del neoclásico Mengs, defensor de un gusto que ya sabemos se movía en coordenadas muy distintas a las del arte español, por el que nunca sintió especial aprecio. Se podría establecer rápidamente una analogía con la preferencia que los reyes franceses habían mostrado en su momento por los artistas italianos o algunos artesanos flamencos u holandeses; sin negar una cierta semejanza en la cuestión, la gran diferencia estriba en que la academia francesa, aunque

---

Los enfrentamientos entre los arquitectos Ventura Rodríguez y Diego de Villanueva (siendo el primero acusado de difamar al segundo), el choque en la cátedra de anatomía entre el médico Agustín Navarro y los académicos Mengs y Felipe de Castro por una diferencia, ésta al menos sí metodológica, o la discusión surgida entre los artistas responsables de proveer de modelos de dibujo al centro por ver cuál de las respectivas obras era la favorita de la junta, son sólo algunos de los ejemplos que podemos hallar en su relato.

<sup>656</sup> Bedat, 151, citando la Junta ordinaria de marzo de ese año.

<sup>657</sup> Bedat, 194.

<sup>658</sup> Op. Cit, 196.



inspirada por los italianos, actuó finalmente como defensa frente a ellos en beneficio de los artistas patrios. Por contra, en España, y esto es extensivo al conjunto de la Europa del periodo, la influencia de la cultura francesa y de sus modelos estéticos se consolida a través del modelo institucional alumbrado por París. Es decir, en Francia la academia acabó siendo útil al artista local como medio de promocionarse frente al extranjero; por el contrario, los centros que la toman como modelo, lejos de ser antidotos, actúan a la inversa, como propagadores de su gusto, su estilo y sus ideas, e incluso colocan a artistas o teóricos franceses en cargos de responsabilidad en detrimento de la competencia nativa.

Evidentemente, del mismo modo que los académicos franceses actúan de consuno para arruinar la estancia de Bernini en París y para imponer al rey sus propios proyectos, los españoles presentan la misma unidad cuando consideran necesario defender sus intereses frente a las imposiciones que les obligan a aceptar un arte “extranjero”, y esto es así aún cuando redunde en claro perjuicio de la academia. En 1752, cuatro grabadores salen rumbo a París para facilitar el progreso de esta rama de la academia con los conocimientos adquiridos en la entonces capital cultural de Europa. El éxito de uno de ellos, Luis Salvador de Carmona, es fulgurante: admitido como miembro de la Real Academia en julio de 1759, elevado al rango de académico en 1761 y finalmente nombrado grabador de Rey de Francia en 1761, ni él ni sus compañeros van a recibir un trato acorde con sus méritos por parte de Madrid. Los profesores se opusieron a conceder los debidos títulos a discípulos que se habían formado en el extranjero, y sólo a regañadientes se concede la categoría de académico supernumerario a dos de los retornados. La petición de Carmona de ser nombrado director honorario en 1763 es rechazada, y sólo en 1764 se acepta conceder a éste y a sus compañeros de viaje a Francia los títulos de académicos de mérito.<sup>659</sup> En esas mismas fechas, la polémica arreciaba cuando parte del profesorado logró de la junta declaración que consideraba las obras estampadas en Madrid de igual calidad a las estampadas en Francia, con lo que se ponía en duda la utilidad del pensionado en París, cuando éste suponía un gasto para la institución a cambio de unos avances que, presuntamente, ya se habían producido en España.<sup>660</sup>

Por el contrario, en ocasiones eran los pensionados los que causaban el enfrentamiento o la crisis en el seno de la institución “motu proprio” y sin más motivación

---

<sup>659</sup> Bedat, 275 y ss. La academia adujo en defensa de su decisión los argumentos más peregrinos, entre ellos el de que los cuatro pensionados no habían sido enviados ni mantenidos por ella; cuando en fecha tan temprana, era el protector del centro, José de Carvajal, quien debía hacerse cargo de los gastos y la organización de este tipo de viajes, no por desentenderse la academia, sino por lo aún precario de su estado organizativo y financiero.

<sup>660</sup> En estas páginas, Bedat intenta achacar la posición del profesorado español a un sentimiento xenófobo de inclinaciones antifrancesas, sin que parezca mediar más motivo que una mal disimulada envidia. Si la hubo fue, en todo caso, del peso y proyección que la Academia de París había llegado a alcanzar, y que nunca fue siquiera remotamente igualado ni en Madrid, ni en Sevilla, Barcelona o Valencia, entre otras. Poco más podemos aceptar de la teoría del estudioso. El sentimiento antifrancés, como veremos, iba tomando fuerza en buena parte de Europa, y no era tanto manifestación de una hostilidad hacia la nación francesa como de incomodidad frente a unos usos ajenos pero que habían sido ampliamente interiorizados por unas élites cada vez más impopulares. Por otra parte, insistimos, este afán proteccionista de los académicos españoles era claro reflejo del manifestado por sus homólogos galos en la centuria precedente cuando se trataba de poner coto a la influencia de los artistas italianos, y tampoco en este caso sería legítimo hablar de un sentimiento “anti italiano” en el espíritu de los académicos del país vecino, simplemente entonces y ahora actuaba un mucho más discreto y mundano afán proteccionista. Señalemos por último que Goya sería visto como un afrancesado por parte de sus compatriotas, y que no ocultó sus simpatías por el proyecto ilustrado. Pero nunca estudió en París y la mayor parte de sus obras maestras se hallan muy lejos de la influencia de la academia. Entre dichas obras maestras es necesario destacar que muchas fueron, por cierto, grabados hoy día mucho más reconocidos que los que entonces se producían en la capital francesa.

que la de anteponer sus intereses personales a los del centro que había sufragado su formación en el extranjero. Las mejoras técnicas incorporadas gracia a los estudiantes que habían aprendido en el extranjero permitieron a España prescindir paulatinamente de la compra de matrices y letras a Francia u Holanda, pero la meta no se había logrado sin dificultades; parte de estos estudiantes reclamaban precios exorbitantes por su trabajo cuando se les recordaba que debían ponerlo a disposición de la academia, o bien actuaban con notable resistencia a los requerimientos de ésta cuando se les exigía compartir sus conocimientos con el resto del alumnado. Sólo en casos como éstos académicos y consiliarios aparcaban temporalmente sus múltiples diferencias para hacer frente común, recordando a los becados más renuentes a cumplir con su parte del trato que “sería doloroso que este artífice sepultara consigo su habilidad que había costado muchos reales al Rey manteniéndole muchos años en París y pagándole maestros.”<sup>661</sup>

No habían pasado veinte años de la redacción del documento citado cuando un episodio semejante se daba entre la academia de Berlín y uno de sus pensionados en Roma, el joven y prometedor pintor Carstens, a quien el académico Heinitz había ofrecido un puesto como profesor de la Sala de Yeso para sacarle de la apurada situación económica en que se hallaba, debido no a su falta de talento, sino más bien a un carácter obstinado y de difícil encaje en cualquier modelo disciplinario. Tras varios meses sin recibir obra alguna del estudiante, ni un informe detallado que diera cuenta de sus progresos en la capital italiana, Heinitz reclamó de éste el cumplimiento de sus compromisos; confiado en su talento, Carstens respondió con la solicitud de que le fuera concedida una galería completa en el Palacio Real para proceder a su decoración. Sin prueba alguna de su trabajo, y habiendo faltado reiteradamente a la disciplina académica, su solicitud fue acogida con frialdad por su protector, pero nada parecía justificar la dura respuesta que el joven artista iba a dar a lo que entendía como una negativa y una demostración de una actitud oficial que había “aborrecido durante años.”<sup>662</sup> En esta última década del siglo XVIII el mundo del arte ya estaba sumido en una turbulenta transformación, y Alemania era precisamente una de sus fuentes principales, con lo que el conflicto no se superó ni mucho menos con una vuelta al orden del elemento rebelde, sino más bien todo lo contrario. Examinar el contexto que había permitido un cambio semejante en la forma en que se entendían las relaciones jerárquicas entre los artistas y las instituciones oficiales es algo que examinaremos en epígrafes posteriores; lo que a efectos del presente nos interesa es el tono y parte del argumentario que Carstens iba a esgrimir en su defensa (aunque no podemos obviar que parte de lo exaltado y ácido de sus críticas obedece a la necesidad de justificarse ante su protector Heinitz, quien en este caso concreto estaba asistido por la razón y se había manejado con una paciencia encomiable):

““Cuando no había academias, los grandes artistas vivían y eran estimulados por los poderosos de su época para que aplicaran su genio a grandes obras, mientras que las academias han hecho que el arte se deteriore hasta llegar a contentarse con trabajar en fragmentos de libros” (...) “Ostentación externa”, ése es el pecado de las academias, con su inútil batallón de “directores, rectores y profesores”, y les acusa en una carta al ministro real de que sólo sirven para “satisfacer la vanidad de los príncipes”. Su complicada organización y la jerarquía de profesores instituida no conduce más que a un sistema de enseñanza mecanizada que se ciñe al método ruin de copiar dibujos y al método también perjudicial de seguir clases del natural, con una supervisión que cambia de mes en mes”.<sup>663</sup>

<sup>661</sup> Juntas académicas de julio y diciembre de 1773, citadas en Bedat, 288.

<sup>662</sup> Pevsner, 134 y ss.

<sup>663</sup> Pevsner, 135. Obsérvese que al encomiar el pretérito apoyo de los poderosos a los artistas, Carstens hace suya una opinión igualmente propia de Winckelmann o Mengs, es decir, de sus “enemigos” neoclásicos.

Ya hemos visto que razón no le falta, aunque también veremos casos no menos acertados en los que la decadencia de las artes se imputa al mal gusto de los ricos o a la escasa formación de los propios artistas. La academia francesa estuvo dirigida durante buena parte de su existencia por nobles, no faltando directores que, como Orry, se ocupaban “...de todo menos de las artes”.<sup>664</sup> Y cuando se daba el caso de que había una implicación genuina en los asuntos artísticos ésta no estaba libre de verse influida por los caprichos personales o las tendencias políticas de su responsable, quien recurría al poderoso arsenal de recursos a su disposición para hacer valer su criterio: canalizaba los encargos, pero también concedía alojamientos y talleres en el Louvre, intervenía en la lista de pensionados, atendía las necesidades de la sucursal de Roma y controlaba los flujos de subsidios, fijando “a su antojo” la enseñanza y la dotación del centro. Por ejemplo, Lenorman de Tournehem (director entre 1747 y 1751), aficionado a la pintura histórica, potenció ésta reduciendo las tarifas asignadas a los retratos al tiempo que incrementaba las correspondientes a los modelos para los Gobelinos, y que la amante del rey fuera protectora de Boucher bastó para hacer a éste “todopoderoso en la Academia” pese a su reconocido desprecio hacia los estilos entonces predominantes en ella.<sup>665</sup> Con buen criterio, los académicos dejaban a un lado su idealismo y aparcaban la doctrina si con ello evitaban la confrontación con el poder político.

Parte de las críticas de Carstens son de raigambre claramente romántica y pertenecen a un autor que ya creía en la imposibilidad de enseñar el arte, o al menos de conseguirlo a través de un sistema reglado. En este sentido, la academia se hubiera ganado igualmente sus ataques aunque hubiera funcionado según el planteamiento ideal de sus fundadores, ya fueran italianos, franceses o, como sucedió en la mayoría de los países, seguidores de estos últimos. Pero cuando hace hincapié en el lastre protocolario y burocrático o en el servilismo que los academicistas muestran cuando se trata de dirigirse al poder político, es evidente que sus textos entroncan directamente con casos reales que ya hemos descrito en éste y otros epígrafes, certificando el enquistamiento de toda una serie de conductas que podemos considerar como inherentes a la institución incluso tras la renovación que se produciría en el tránsito del XVIII al XIX.

Por último es necesario volver sobre nuestros pasos para retomar la obra teórica de un autor situado en las antípodas de Carstens, uno de los padres del neoclasicismo y, por extensión, el académico más destacado del XVIII. Hacia 1760 redactaba la “Carta de D. Antonio Rafael Mengs a un amigo, sobre la constitución de una academia de bellas artes”, y nada hay más significativo que el preámbulo de un texto escrito, como ya sabemos, por uno de los padres del academicismo neoclásico, responsable de algunos de los más serios intentos de reforma que se acometieron en su época. Mengs comienza constatando tanto la extensión de los establecimientos académicos por el continente como el hecho de que dicha extensión ha corrido pareja a un declive del nivel artístico general. Esto entra en contradicción directa con lo sucedido, por ejemplo, en el caso de las ciencias naturales, donde la implantación de las academias ha redundado en claro beneficio de aquéllas y ha

---

<sup>664</sup> Francastel, 169.

<sup>665</sup> Francastel, 169 y 175. Del caso Boucher ya hemos hablado; Diderot no encajó bien la preponderancia de este “libertino” en aquella academia que había nutrido el arte francés de buen número de pinturas y esculturas “literarias” y moralizantes, tan del gusto del intelectual. Sus críticas a la pintura del favorito de la Pompadour no erosionaron un ápice su posición al frente de la institución; la doctrina, presunta columna vertebral del academicismo, valía menos que la diplomacia.

acelerado su progreso.<sup>666</sup> No es un romántico ni un “vanguardista prematuro” quien así se pronuncia ante el fracaso del proyecto cuyos cimientos pondrían los italianos del Cinquecento, es, insistimos, uno de los académicos más importantes de la historia del arte; y aunque no se detenga en detalles pormenorizados y se cuide mucho de dar nombres o casos concretos que ejemplifiquen la razón de ser de sus quejas, de la lectura de su carta podemos inferir cuál era la situación real del academicismo en la mayor parte de Europa.

El pintor bohemio sólo puede aventurar que los establecimientos existentes están viciados en su constitución, y que a lo sumo han conseguido ampliar el número de personas dedicadas al ejercicio de las artes, pero sin perfeccionar en absoluto el nivel de las mismas. Está claro que no se hace ilusiones sobre la confianza que se puede depositar en sus colegas de profesión, y por eso busca un poder que ejerza como contrapeso al de los artistas desde el seno del propio organigrama institucional. Como sabemos, la cuestión protocolaria adquirió un peso fundamental ya en las academias italianas y en sus orígenes fue su rasgo más característico incluso por encima de la cuestión docente. Esto contribuye a explicar que por toda Europa los distintos centros funcionen no sólo bajo la dirección de artistas, sino también de funcionarios directamente dependientes del gobierno, o bien de aristócratas u hombres ilustres que ocupaban plaza en función de su elevada posición social y no necesariamente de sus conocimientos o habilidades en el campo de las artes.<sup>667</sup> En la academia española los directivos o supervisores pertenecientes a este segundo grupo fueron los llamados consiliarios, y Mengs acota claramente tanto sus funciones como los límites en que deben desenvolverse. Considera su papel imprescindible para descargar al monarca de la responsabilidad de una supervisión directa que dejaría a las provincias en clara desventaja frente a la capital, una consideración que probablemente tuviera en mente la situación de la Francia de Luis XIV, con la capital absorbiendo casi toda la actividad productiva del país en detrimento de los centros provinciales. Si estos consiliarios llegan a adquirir demasiado la docencia puede verse perjudicada al depender de las decisiones de personas que no conocen suficientemente la materia que se imparte ni los méritos imputables a cada autor pero, por el contrario, si se ven relegados en exceso frente a los académicos, éstos pueden aprovechar su posición de ventaja para relajarse en su disciplina y promover intrigas que busquen su beneficio personal en detrimento del desarrollo de las artes. En suma, el consiliario ideal será aquél que, manteniéndose a cierta distancia de las cuestiones técnicas, tenga no obstante autoridad suficiente para moderar las ambiciones de los académicos y discernir entre lo correcto y lo incorrecto de las propuestas sobre las que deba decidir. Como hemos visto al hablar de la Academia de San Fernando, dar con el equilibrio entre ambos extremos no fue tarea fácil, y si en la gestión puramente institucional los consiliarios se desempeñaron relativamente bien, su desempeño en el ámbito estético no fue mejor que el de los académicos y no pareció contribuir a una mejora clara del nivel promedio de las artes del reino.

Mengs tampoco sobreestima la capacidad del docente ni la posibilidad de enseñar todo lo relativo al arte. Plantea que el nivel de exigencia para los recién llegados ha de ser altísimo para cribar a los ineptos, y esto precisamente porque reconoce la diferencia de talento entre los alumnos y la necesidad de una vocación orientada al ejercicio de las artes;

---

<sup>666</sup> Mengs, 391.

<sup>667</sup> Mengs, 392. Esta situación variaba notablemente de un país a otro, tanto por la naturaleza de los cargos como por su influencia real en la institución, teniendo en ocasiones capacidad decisoria mientras que en otras no eran más que puestos honoríficos, meramente decorativos. No obstante, el estado no se hará cargo de la gestión directa de la enseñanza de las artes mediante un funcionariado específico hasta 1837 en Inglaterra (en las escuelas de diseño) y hasta 1862 en Francia (con la reforma de Nieuwerkerke). Alcayde Egea, 379 y 400.

quien carezca de ella no debe ser admitido, pues de él no podrá esperarse un progreso significativo. Es obvio que una consideración semejante difícilmente podía llevarse a la práctica cuando era habitual que los alumnos ingresaran en la academia con apenas diez años de edad.

La necesidad de disponer de un buen surtido de modelos es probablemente el punto donde más reconoce Mengs la distancia que media entre sus consejos y la realidad de la academia madrileña. Apenas hay modelos suficientes, y aún éstos son viejos y se han conservado con desidia, sufriendo un deterioro que dificulta su uso como referencias válidas. Tanto es así que el pintor-filósofo intentará enmendar tan seria carencia donando al monarca su propia colección de yesos, pero él mismo anticipa la insuficiencia de tal medida cuando aclara que la variedad de modelos es clave para educar un gusto apropiado, y eso implica recurrir incluso a estilos no académicos. Su ejemplo no servirá de mucho: en la cátedra de anatomía, por ejemplo, la falta de medios es crítica, las disputas entre sus titulares o entre éstos y la directiva son permanentes, y los retrasos en la elaboración de un plan de estudios llegan a ser tan serios que el manual de la asignatura no se completa hasta 1850, *casi un siglo después de la fundación de la academia*.<sup>668</sup>

Si bien, como sabemos, Mengs dio una gran importancia al papel teórico y especulativo que debían desempeñar las academias, y que las diferenciaba de las meras escuelas, no debe deducirse de ello que descuidara la práctica, pero aquí, como en el caso de los modelos, sus consejos chocaban con un programa en el que seguía pesando la división del trabajo que ya se planteaba en la academia parisina: “No pienso decir que el estudio de la especulativa haya de excluir el ejercicio de la mano; antes al contrario, recomiendo infinito su con una práctica, de suerte que ambas cosas vayan unidas: y así se debe entender el oráculo de Miguel Angel quando decía, que todo Arte consiste en que la mano obedezca al entendimiento (...) De manera, que es necesario obrar siempre; pero conociendo el por qué y el cómo”.<sup>669</sup> En esta línea, sugiere otra medida que ni se daba en la época ni se adoptó con posterioridad más que excepcionalmente, a saber, la de que los profesores diseñaran y modelaran con los principiantes en la sala de modelo, de modo similar a como se hacía en los antiguos gremios y a como se seguía haciendo en algunos de los talleres privados en los que se impartían las clases prácticas, clases que, como sabemos, aun seguían excluidas de las aulas.<sup>670</sup>

Mengs tuvo más éxito con la difusión de sus ideas que con su puesta en práctica. Por su importancia, es fácil caer en el error de pensar que las academias funcionaron según el esquema planteado por él, y que por tanto a dicho esquema le son imputables las limitaciones de las promociones académicas y de su obra, pero como hemos tenido ocasión de comprobar en este somero resumen, la distancia que separaba la teoría de la realidad era en ocasiones considerable, y esta discrepancia entre lo deseado y lo real fue víctima el propio autor. Su paso por la Academia de San Fernando fue cuando menos polémico, y su presencia en la dirección de la misma, efímera, precisamente por considerar que sus

---

<sup>668</sup> Valería Cortés, 58 y ss. Véase también Op. Cit. 77.

<sup>669</sup> Mengs, 394.

<sup>670</sup> Mengs, 398. Contra esta costumbre se manifiesta indirectamente, cuando duda de que un maestro particular pueda dar una formación apropiada al alumno, pues por la vastedad de la materia que debe dominar será difícil que la domine en su totalidad; mientras, en un espacio público no sólo la especialización de cada profesor podrá suplir las carencias de su colegas en cargos concretos, sino que el trabajo en grupo servirá como estímulo y fuente de emulación a los aprendices. Pevsner señala que este reglamento tuvo notoria influencia en los discípulos romanos del pintor, y como hemos comentado, algunas de sus propuestas fueron incorporadas, aunque de manera tardía. V. Mercedes Águeda, en el preámbulo a Mengs, 49, y Pevsner, 1982.

compañeros no estaban llevando a la práctica sus consejos y su presencia “no era apreciada”. Cuando Azara se lamenta de la mala situación en que queda la academia, su subalterno Llaguno le responde con una nota de la que pueden obtenerse varias conclusiones: “(...) aludes a que no se abrazaron los Reglamentos de Mengs. Bueno hubiera sido; pero es menester hacerse cargo de la dificultad que hay en mudar de sopetón las ideas y las opiniones que se han creído buenas, y destruir un sistema ya establecido. Es necesario tiempo, constancia y maña, y nada de esto hubo. Se empezó diciéndoles que eran bárbaros; y era menester haberlo hecho de modo que sin decírselo, viniesen ellos a conocerlo”.<sup>671</sup> Por tanto, los planteamientos de Mengs, que pueden considerarse conservadores desde la óptica actual, consistían en una profunda revisión y renovación de los métodos de su época, y más en el caso español, hasta poco menos que “destruir el sistema establecido”. A este carácter no es ajeno el hecho que hemos señalado al referirnos a la expansión del modelo francés por toda Europa: el universalismo clásico chocó primero con la propia (y dinámica) realidad en general, y aun más con las múltiples realidades particulares de cada nación que intentó adecuar a su naturaleza la de aquella institución desarrollada en Francia. Algunas de las tensiones que tuvo que padecer la academia como modelo de docencia derivaron de esta implantación sin “tiempo, constancia y maña”. Otras, desde luego, eran consustanciales al propio modelo y no hubieran podido evitarse por mucho que se hubiera tenido de los tres requisitos exigidos por Llaguno.

Las críticas de Carstens a la academia en lo relativo al servilismo protocolario que la lastraba no afectaban, bien mirado, al aspecto docente o al programático (que como ya hemos visto estaba a cierta distancia de lo que el tópico ha difundido), pero sí sirven para explicar por qué en estas dos últimas facetas no se llevaron a término las reformas sugeridas por algunos de los propios académicos, o sólo se adoptaron tardíamente: como ya vimos en el caso de las academias italianas, para un sector del profesorado la enseñanza no era el fin, si no uno de los medios con los que se pretendía conseguir dicho fin, que no era otro que el del afianzamiento de una privilegiada posición social. Afianzada dicha posición bajo la tutela estatal la cuestión formativa quedó relativamente estancada en el estado al que había llegado en ese momento y apenas se produjeron mínimas reformas por entender que el objetivo principal ya se había alcanzado. Es importante destacar este factor antes de pasar al examen de las críticas vertidas contra el academicismo pues, entre otras cosas, nos permitirá diferenciar mejor entre aquéllas que acertaban en sus protestas y las que se limitaron a atacar un modelo que estaba más en la mente de los opositores que en la realidad concreta de la institución.

---

<sup>671</sup> Citado por Mercedes Águeda, en Mengs, 49.

## 2.4: El entorno académico.

Ya hemos visto que la academia no redujo su actividad al ámbito de la docencia y que fue mucho más que un mero centro de enseñanza bajo gestión del estado. Desde su consolidación en el siglo XVII la institución impulsó diversas actividades aparte de las docentes y se rodeó de un conjunto de anexos, filiales y subdivisiones que tendían tanto a cimentar su autoridad como a dar respuesta a las necesidades doctrinales y teóricas y a la difusión de sus fundamentos ideológicos. El estudio de este rico entramado auxiliar resulta clave para entender no tanto la evolución de las academias de arte como su impacto en los movimientos modernos, puesto que en él se hallan de manera clara y definida la mayoría de las estrategias de acción que luego serán retomadas, desde el ámbito privado, para potenciar el apoyo y la expansión de tendencias que se verán aparente o realmente al margen del control del estado, aunque asuman como propios los instrumentos utilizados por éste.

Podemos considerar que la figura del marchante de arte, tan importante en nuestros días, surge con anterioridad a la academia mercantilista y no debe apenas nada a ésta sobre su génesis y naturaleza:

“En el noble florentino Giovanni Battista della Palla encontramos lo que quizá sea el primer marchante de arte. A partir de los últimos años de la década de 1520 exportaba obras italianas de primera categoría a Francia, y así inició un comercio que no haría sino extenderse en las centurias siguientes. Este desarrollo sólo era posible en una época en la que las obras de arte eran valoradas como la creación personal de los grandes maestros, cuando se compraban nombres y se pagaban precios elevados. (...) Una vez se arraigó, el marchante se convirtió en un tercer elemento entre el artista y el comprador. *Hay una relación directa entre el aumento de su influencia y la neutralización de la del comprador, y de esa manera jugó un papel en el aislamiento del artista.* (...) Es indudablemente correcto afirmar que la importancia del mercado del arte en la Holanda del siglo XVII presagió un desarrollo posterior. El trato directo entre el artista y su cliente se cortó en gran parte, y por primera vez en la Historia muchos artistas trabajaban continuamente aislados. Aunque hay un abismo entre el artista controlado por el gremio y el artista *controlado por el marchante*, la mayoría de los artistas en ningún caso había progresado socialmente tanto como los teóricos optimistas del siglo XV habían esperado”.<sup>672</sup>

No obstante, resulta imposible abordar la descripción del papel que las galerías, los museos, las bienales o la crítica de arte han desempeñado en la configuración del gusto o de las tendencias modernas sin atender antes a sus antecedentes históricos y a las funciones que cumplían en él.

En el entorno académico apreciamos tres grupos claramente diferenciados de actividades: el primero, *de carácter doctrinario*, ejemplificado por las conferencias; el segundo, *de difusión*, que se daría principalmente a través de los salones y más adelante y ya sólo en parte bajo tutela académica, de los museos; y el tercero, el más variado y el más imbricado en la práctica docente habitual, *de estímulo del alumnado*, grupo al que pertenecerían la concesión de becas o premios.

---

<sup>672</sup> Wittkower, 30 y ss. La cursiva es nuestra.

### 2.4.1: Los salones y conferencias. Concursos, premios y becas para estudiantes.

La primera de estas actividades que analizaremos será la de las conferencias. La idea original ya estaba en la base de las primeras academias italianas, y vimos cómo formaban parte sustancial del modelo organizativo de Zuccari, por más que en la práctica la celebración de las mismas desembocara en un relativo fracaso ante la falta de entusiasmo que suscitó entre sus compañeros académicos. Sin embargo, si para el manierista italiano tales tenían un valor expositivo y se planteaban como un espacio de reflexión en el que los artistas debían contribuir a un debate en común para clarificar los principales postulados relativos a su oficio, en el caso de la academia mercantilista el eje de atención se desplazaba abiertamente hacia el ámbito educativo, cuando no directamente al doctrinario.<sup>673</sup> No es el debate entre iguales lo que interesa a los académicos de Le Brun, ni la mera especulación abstracta, sino la elaboración teórica de un corpus normativo que habrá de ser aprendido por los estudiantes y seguido por los artistas de cada ramo. Cuando los académicos franceses tuvieron que establecer una serie de preceptos teóricos para uniformar y clarificar su criterio de trabajo, resultó evidente que necesitaban elaborar un código mucho más amplio y complejo que cualquiera surgido de las academias italianas anteriores, y que la mera transcripción de los tratados meridionales resultaba igualmente insuficiente para colmar sus aspiraciones. Tras una visita a la academia en 1666, Colbert (aconsejado sin duda por Le Brun) plantea la necesidad de modificar el programa de conferencias, que hasta entonces había seguido el modelo romano. El 7 de mayo de 1667 el propio Le Brun inicia el ciclo con una lectura sobre el *San Miguel* de Rafael en la que la obra citada es sometida al juicio valorativo del académico. Se estableció que a partir de entonces y con periodicidad mensual, uno de los académicos debería presentar una ponencia sobre alguna de las obras de las colecciones reales, remarcando los errores y aciertos que a su juicio contenía dicha obra, y dando pie a un debate posterior con sus compañeros del que debería surgir una decisión mínimamente consensuada de la que inferir las normas a transmitir.<sup>674</sup> A tal efecto, ya desde sus orígenes las conferencias eran recopiladas y consignadas por escrito para proceder a su publicación y difusión entre el cuerpo docente y el alumnado, por un lado cumpliendo las funciones que asignaríamos a un libro de texto, pero por otro trascendiendo de tal condición para convertirse en obra erudita y de consulta general. De todas estas recopilaciones, la que compendia el primer programa académico es *“Entretiens sur les plus excellents peintres anciens et modernes”*, publicada en 1666 por Félibien (1619-1695) y por tanto un año anterior al cambio del programa que inauguraría Le Brun. Al no verse afectada por el posterior cambio programático, su deuda con el modelo italiano es mucho más clara que en trabajos posteriores, aunando de un lado el carácter divulgativo de los tratados de Alberti con el biográfico de los textos de Vasari.

“El libro de Félibien constituye una compilación de juicios e informaciones, extraídas sobre todo de Poussin y de algunos escritores italianos, y expuesta sin añadir ninguna o casi ninguna crítica, pero interesante porque refleja las ideas clasicistas, concertadas en París en la segunda mitad del siglo XVII, *con todo su real desorden, a pesar del pretendido rigor racional*”<sup>675</sup>

---

<sup>673</sup> “Había solo un paso entre estas academias, con conferencias y debates, cuyos miembros tomaban parte en las discusiones y eran conferenciantes en potencia, y las instituciones de carácter universitario, con conferenciantes competentes y un auditorio que esperaba recibir una introducción sistemática a un tema”. Pevsner, 23. El primer modelo es el de Zuccari; el de Colbert y Le Brun, por el contrario, encajaría mejor en la segunda descripción.

<sup>674</sup> Goldstein, 43.

<sup>675</sup> Venturi, 131. La cursiva es nuestra.



Sin invalidar a su predecesora, las recopilaciones que se publicarían siguiendo ya el modelo de 1667 confirman de nuevo muchas de las características del arte académico que ya hemos descrito: antes de entender la obra como un todo, los conferenciantes optaban por establecer un conjunto fijo de categorías claramente diferenciadas y que eran expuestas y valoradas por separado, sin atender a su integración en el marco general del trabajo así analizado. Por ejemplo, Fréart establece que estas categorías son las de invención, color, proporción, expresión y composición, y el propio Le Brun sigue parámetros muy similares. Pero es en la etapa final de este sistema que se llega a su forma más acabada y minuciosa, primero con las “Tablas de Preceptos” del secretario Testelin (1680) y más tarde con el “Balance de Pinturas” de Roger de Piles (1708); éste es especialmente significativo, pues aunque se compila con posterioridad al relevo de Le Brun, con lo que la academia adoptaba como propias las teorías de sus opositores rubenistas a priori más “sentimentales”, el racionalismo analítico, lejos de relajarse, fue llevado al extremo de puntuar sobre una escala de 0 a 80 las obras de famosos pintores en función de su adecuación a la normativa en una serie de variables (composición, diseño, color y expresión).<sup>676</sup> Este mismo criterio de parcelamiento analítico y valorativo que opera sobre las características formales de un cuadro se aplica a los temas. Es inevitable que en un lenguaje concebido con fines propagandísticos y de exaltación del poder, el contenido prime claramente sobre su plasmación formal: así, se valorará como más meritorio un cuadro de tema histórico que un retrato, y se desprecia los llamados “géneros menores”, tales como las pinturas de animales, los paisajes o, al final de la escala, los bodegones. Esta meticulosidad en la clasificación y en la ponderación de cada elemento de la obra o de su mismo género no debe ser tomada a la ligera (por más que hoy nos parezca una rareza propia de un siglo cegado por las luces de la razón), ya que no sólo era la fuente de los principios a seguir por los artistas empleados por la corte, sino también la vara con la que se medían sus cualidades y se les asignaba un puesto en el escalafón: sobre los pintores de géneros menores “La Academia acoge a los “talentos particulares” bien; pero no les concede ninguna de sus dignidades si no es (con parsimonia) la de consejero; pues apenas tienen “genio universal”. Una severa ruptura se instaura desde el nivel de profesor adjunto: nadie puede llegar a ese puesto sin haber dado “muestras de capacidad *en la figura y en la historia*”. François de Troy, admitido como retratista, se presenta de nuevo para ser promovido a pintor de historia, y Lefebvre deja con fragor la Compañía que le rehusó ese título; y Desportes se pinta de cazador, rodeado de caza, para ser al menos reconocido como retratista”.<sup>677</sup> Esta primacía del contenido, del tema, debe entenderse también como herencia directa del vínculo que desde el Renacimiento se establece entre artes plásticas y literatura, del ubicuo “ut pictura poesis” que la academia hace propio de buen grado, pero su adopción es aquí llevada al paroxismo cuando entra en contacto con el rigor extremo que la caracteriza en lo normativo, y que llega a su culminación con la decoración de la Sala de los Espejos de Versalles: embellecida con un gran conjunto de pinturas al que ya nos hemos referido en el epígrafe anterior, la academia dedicará *seis años de conferencias* a descifrar las claves de la pintura alegórica de acciones heroicas y exige a sus autores “memorias en que hagan constar la intención que les movió”.<sup>678</sup> Si el caso es excepcional, lo es por su envergadura, pero no por su naturaleza, y la exigencia de adjuntar un discurso o explicación filosófica a la presentación de una obra se convertirá en lugar común en el ámbito de las evaluaciones.<sup>679</sup>

<sup>676</sup> Pevsner, 74 y ss.

<sup>677</sup> Teyssèdre, Vol. II, 94.

<sup>678</sup> Teyssèdre, Vol. II, 71.

<sup>679</sup> Así, Marés al referirse a las prácticas vigentes en la academia de Barcelona. Marés, 102.

El éxito de las conferencias sobre pintura en su función de control de la actividad artística llevará a Colbert a imponer su práctica también entre los arquitectos, y los argumentos esgrimidos ponen de relieve cómo por enésima vez la cuestión de la liberalidad del oficio artístico conduce a la obsesión por el discurso: “[la celebración de conferencias debe implantarse] por considerar su majestad, muy adecuadamente, que era el único medio de despojar a la arquitectura de sus ornamentos viciosos, *de cortar los abusos que la ignorancia y la presunción de los obreros habían introducido* y de mantenerla con esas bellezas naturales y gracias que la hicieron tan recomendable”.<sup>680</sup>

Por más que se pretendan estables, estos preceptos no son del todo insensibles a los cambios en el gusto o las modas, aunque sólo sean los de la aristocracia: J. Lemoine aprovecha el auge de los cuadros de trofeos de guerra para presentar varios a la academia, lo que le valdrá la promoción de decorador a pintor en 1692.<sup>681</sup> Y ese pretendido rigor con el que se supone se elaboran estos preceptos no puede tampoco escapar al antes citado “*real desorden*”, a las diferencias entre puntos de vista, a las contradicciones originadas en el empeño de encauzar en rígidos esquemas teóricos problemas de una complejidad irreductible, a los ocasionales desvíos impuestos por las preferencias de quienes deben ser sus garantes: así, por más que el clasicismo cortesano exija claridad en la exposición, no puede sustraerse al gusto por la alegoría que manifestaron tanto Le Brun como muchos de sus afines, influidos por la misma sensibilidad manierista que creían superada en otras facetas.<sup>682</sup> Y el propio Felibien, consciente de que sus principios eran “demasiado rígidos para ser aplicados”,<sup>683</sup> introduce en ellos una obligada dosis de tolerancia que le permite mantener en el Olimpo de las artes a autores como Rubens o Rembrandt pese a que no satisfagan muchas de las exigencias de la reglamentación académica; ante la disyuntiva general que le plantea su labor normativa, el teórico concluye reconociendo que el arte es una ciencia, *pero no una ciencia exacta*.<sup>684</sup> Por más que pretendieran lo contrario, los académicos seguían siendo deudores de un momento histórico concreto, sólo que éste se pretendía como una forma acabada, perfecta, y reflejaba su mentalidad en la actividad teórica elaborada en su seno; pero cuando dicha actividad se enfrentaba a la complejidad “externa” de la minusvalorada práctica, debía reconocer, aunque tímidamente, la imposibilidad de regular con absoluta precisión todos los matices de ésta sin abocarla al bloqueo. Aunque se despreciara el trabajo de taller por “mecánico” no sería arriesgado afirmar que en ese epíteto encajaría mucho mejor la doctrina racionalista que lo supervisaba.

Desde la perspectiva institucional, lo que resulta más característico de las conferencias académicas no es la naturaleza de sus ideas ni su modelo organizativo; las primeras hace siglos que dejaron de ser dominantes, y su modelo se ha diversificado de tal modo que el original puede considerarse diluido en un sinfín de variantes y modalidades que, en cualquier caso, carecen del carácter normativo que tuvo su precursor al no estar al amparo de un modelo institucional con la autoridad que tuviera la academia mercantilista. Sin embargo, en este último aspecto hay un matiz que no se ha perdido y sobre el que volveremos al estudiar su eco en los salones de la época o en la posterior modernidad, y es precisamente el de la autoridad. Las conferencias no fueron ni mucho menos el primer

---

<sup>680</sup> Teyssédere, 67 y 68. La cursiva es nuestra.

<sup>681</sup> Teyssédere, Vol. II, 107.

<sup>682</sup> V. Pevsner, 75, y Teyssédere, Vol. II, 71 y ss.

<sup>683</sup> Venturi, 132.

<sup>684</sup> Ramírez, 1997, 163.

ejemplo de una aproximación crítica al fenómeno estético, ni el primer intento de establecer un marco teórico general para la práctica de las artes. Pero si hasta entonces los tratados sobre la materia habían asumido su carácter de prontuario o se habían elaborado desde la perspectiva de quien intenta ofrecer una opinión o una guía más o menos amplia, bien sobre la práctica artística en general, bien sobre aspectos concretos de ésta y de sus técnicas específicas, por vez primera esta elaboración teórica influía directamente en el ámbito de la producción *con carácter regulador*. Esto es, las opiniones de los académicos adquirirían el rango de leyes, bien que su aplicación fuera menos estricta de lo que hubieran deseado.<sup>685</sup> Es evidente que los tratadistas anteriores no habían escrito para ser ignorados; pero por vez primera, el teórico tenía sobre el práctico una autoridad que iba más allá de lo ejemplar o lo persuasivo. Es cierto que la crítica moderna (entendiendo como tal la que nace con Diderot y llega a nuestros días, con todas sus variantes) no pretende ni mucho menos legislar sobre la práctica artística como hicieran sus predecesores;<sup>686</sup> pero también lo es que desde entonces, y haciendo uso de las posibilidades de los nuevos medios de difusión que han ido surgiendo, desde la prensa diaria hasta la televisión o las redes digitales, ha tenido capacidad para fijar en la historia el nombre de autores o movimientos muy determinados, de promover el éxito o el fracaso de tal o cual tendencia, o de cribar lo que llega al público y lo que no. A Ruskin deben su fama los prerrafaelitas, y el propio Felibien contribuye a popularizar la figura de su compatriota Watteau (aunque afortunadamente no logra eclipsar la obra del para él odioso Velázquez) y veremos cómo la modernidad abunda en casos en los que son los críticos los que establecen el significado de una obra, incluso contra las intenciones de su autor, o deciden qué artistas pueden presentar su trabajo ante el público en una exposición, una galería o un museo. Con las conferencias académicas, por vez primera la actividad crítica (que no la crítica de arte autónoma como tal) determinaba el carácter de la producción aún antes que la voluntad del cliente, y es ahí donde tenemos que ver su impronta a largo plazo.

Mientras que la función de las conferencias era eminentemente doctrinal y normativa, los demás adjuntos al entorno académico cumplían papeles bien diferentes, ya que su tarea debía centrarse tanto en la difusión del estilo y las ideas clasicistas, como en el estímulo del alumnado (y de los propios académicos) a través de un amplio e importante repertorio de gratificaciones que en última instancia reforzaban su lealtad a la institución y a sus principios.

Si la idea de las conferencias fue importada de Italia, también lo fue la de las exposiciones, que ya aparecían en los estatutos de las primeras academias renacentistas; de hecho, el primer antecedente claro lo supone la exposición organizada por Raffaello Borghini en la academia de Florencia, en 1564, mostrando al público las obras pintadas con motivo de las exequias de Miguel Ángel.<sup>687</sup> Pero curiosamente su implantación en Francia fue previa a la fundación de la academia y se habían extendido antes incluso de que se iniciara la pugna entre los gremios y los pintores del rey: “Los salones tuvieron su

---

<sup>685</sup> “Las conferencias de Le Brun, que ilustraban croquis “demostrativos”, fueron aprobadas por Colbert y por los académicos, aunque no parece influyeran mucho en los pintores, más inclinados a aplicar una psicología espontánea, surgida del mero sentido común. (...) los coloristas (...) temen que aislar signos conduzca a una generalización abstracta, mientras que el arte vale por su infinita variedad; denuncian la exageración, la mueca pesadamente estereotipada” Teyssèdère, Vol. II, 16. El autor francés da a lo largo de su obra numerosos ejemplos de obras surgidas de la academia que vulneraban con cierto desparpajo algunos de los principios fundamentales emanados de ésta, V. Op. Cit. Vol II, 20 y ss.

<sup>686</sup> En todo caso, cuando esta situación se ha dado en las sociedades modernas ha quedado dentro del ámbito de competencia de la censura, no del estamento académico.

<sup>687</sup> Bozal, 1996, 175.

florecimiento en la primera mitad del siglo [XVI], en un momento en que la corte no era aún el centro cultural del país y se trataba todavía de crear un verdadero público para el arte y un ambiente capaz para juzgar, que, a falta de una crítica profesional, tenía que decidir sobre la calidad de las obras de arte. Los salones pasaron de esta manera a ser pequeñas academias no oficiales, en las que se creaba la moda y la gloria literaria, y que, como consecuencia de su apertura hacia afuera y su libertad dentro, eran adecuadas para crear entre los productores y los consumidores de arte un vínculo mucho más inmediato que más adelante la corte y las verdaderas academias. *La significación educadora y civilizadora del salón es incalculable (...)*.<sup>688</sup>

Y así debieron entenderlo las autoridades académicas, pues la celebración de exposiciones se contempla ya en los estatutos de 1663, si bien con una serie de matices bastante significativos. En su origen, se solicitaba a los académicos la cesión a tiempo parcial de parte de su obra en fechas determinadas para que fuera expuesta en los salones de reunión de la asamblea general o en otras dependencias de uso común, con la intención de servir tanto de ejemplo a los alumnos como de estímulo a los propios académicos.<sup>689</sup> Aunque tales exposiciones debían celebrarse bianualmente, lo cierto es que las directrices sobre las mismas permanecieron en un cierto olvido hasta la celebración efectiva de la primera asamblea, el 23 de abril de 1667. Sólo cobraron un impulso decidido tras el éxito de la celebrada en 1671, que consiguió llamar la atención de Colbert sobre el potencial del evento, de manera que a partir de 1673 comienzan a convocarse bajo un criterio más estricto y con mayor constancia<sup>690</sup>. Es precisamente en este año que los salones comienzan la difusión de los *livrets*, pequeños catálogos impresos que en su origen eran apenas algo más que una enumeración de las obras expuestas, pero que evolucionarían hasta incluir tanto una catalogación jerárquica de los autores expuestos como, aún más importante, comentarios críticos acerca de su obra. Y es que los *livrets* se convirtieron en una parte importante del engranaje propagandístico de la Academia, siendo su venta un negocio que se iría acrecentando con las sucesivas convocatorias y, especialmente, con la cada vez mayor afluencia de público. A medio plazo, se puede decir que con ellos nace lo que hoy entendemos como crítica de arte, del mismo modo que parte de la naturaleza de ésta ya había sido definida por las conferencias:

“Antes del siglo XVIII las críticas de arte tuvieron que ubicarse en los tratados de arte y las biografías de los artistas. El siglo XVIII, sin embargo, ha aportado mediante las exposiciones, especialmente en Francia, la posibilidad de los informes críticos; es decir, *la crítica de arte ha encontrado su forma natural*. No consistía ya en insertar opiniones en medio de las informaciones sobre los artistas o las normas del arte sino de escribir únicamente para plasmar la opinión individual sobre un determinado grupo de obras o de artistas (...) La crítica de arte, aun a pesar de realizarse de una manera precipitada y superficial, adoptaba el aire de crítica de actualidad. Y esto no hubiera sido posible sin la filosofía de la Ilustración, y su nuevo interés por hallar las razones de los hechos en el análisis de éstos mismos.”<sup>691</sup>

---

<sup>688</sup> Hauser, 530. La cursiva es nuestra.

<sup>689</sup> Carrillo, 103 y ss.

<sup>690</sup> Lo irregular de las exposiciones y los cambios de modalidad y sede hacen difícil datar con exactitud las convocatorias relativas al Siglo XVII y a los inicios del XVIII, a tal punto que aparecen contradicciones entre los diferentes autores. V. Carrillo, 104, nota 6, y cotejar las fechas que expone con las dadas por Calvo Serraller en Bozal, 1996, 176. Serraller afirma que sólo se celebraron dos exposiciones antes de la subida al trono de Luis XV, las de 1704 y 1706, pero probablemente sólo considere como tales a las de mayor relevancia, pues elude en su lista algunas documentadas y especialmente significativas, como las de 1673 y 1699.

<sup>691</sup> Venturi, 147 y ss. La cursiva es nuestra.

Los salones se cerrarían en 1704, lo que supuso un serio contratiempo para la difusión de los artistas más jóvenes: las exposiciones de San Luc seguía celebrándose cada año, pero su objetivo era la maestría artesana, y las muestras al aire libre suponían una alternativa de escasa resonancia y demasiado expuesta al azar.<sup>692</sup> El efecto negativo de una suspensión tan prolongada del principal escaparate para pintores y escultores no pasó desapercibido y las autoridades decidieron rectificar. La lenta pero inexorable consolidación de los salones da un paso de gigante en 1737, cuando se decide retomar la tradición con una importante novedad: por vez primera se van a abrir las puertas al público en general con independencia de su formación o extracción social (y también precisamente es entonces cuando comienzan a publicarse las primeras críticas en la prensa ilegal).<sup>693</sup> Como no puede ser menos, la institución absolutista dejó rápidamente su impronta en la convocatoria, imponiendo como condición que sólo pudieran exponer su obra públicamente los académicos, y relegando por tanto a los demás artistas a presentar su trabajo, bien en las dependencias de la “academia” del gremio de San Lucca, bien en La Jeunesse (las dependencias del alumnado, reservadas a éstos y a las mujeres artistas), ambas mucho menos relevantes y en el primer caso sin apoyo alguno del estado.<sup>694</sup> Por tanto, a diferencia de sus predecesoras, estas exposiciones no están abiertas a cualquier solicitante y sirven como un nuevo mecanismo con el que reforzar el monopolio sobre la actividad artística ejercido por la institución. De igual modo que se exige el aval de un académico para entrar a formar parte de la academia, ahora se hace obligatoria la pertenencia a la misma para obtener el derecho a exponer en sus recintos y con su apoyo: así, se decide quién puede llegar al público en general y quién se ve desplazado a eventos de menor envergadura y comparativamente marginales. Además, de manera análoga a los concursos y premios, las exposiciones se convertían en garantes de la calidad de la obra expuesta, pues cada trabajo requería el visto bueno previo del jurado académico: éste estaba compuesto por los antiguos directores y adjuntos en su especialidad, más seis profesores elegidos al azar y dos consejeros.<sup>695</sup> Con la interposición de este trámite pasaban de ser mero vehículo de contacto con el público a convertirse adicionalmente en instrumento de difusión y propagación del gusto oficial entre aquellos que tradicionalmente se hallaban alejados del entorno cortesano y que carecían de los recursos necesarios para acceder a la compra de las obras expuestas, y por tanto a su visionado permanente. Si anteriormente hablábamos del relativo desapego de las clases populares hacia el arte salido de las academias mercantilistas, hay que conceder que desde el preciso momento en que estos actos quedaron abiertos al público en general, supusieron la principal excepción a tal estado de las cosas y permitieron establecer una importante vía de comunicación entre dos esferas de la sociedad hasta entonces habitualmente distanciadas. Sabiamente, la academia había impuesto un filtro estricto en lo relativo a la afluencia de obras, y sólo cuando éste había modelado los salones a su imagen y semejanza suprimió, en el extremo opuesto, todo filtro a la admisión del público: restrictiva en origen, actuaba en cambio con amplia generosidad en lo tocante al destino, para propagar su exclusivo gusto entre el mayor número posible de visitantes.

---

<sup>692</sup> Francastel, 147.

<sup>693</sup> Carrillo, 105.

<sup>694</sup> Hauser, 173. Aunque Hauser indica que la celebración más frecuente de exposiciones a partir de 1673 obedecía a la necesidad de los artistas a acercarse a un público alternativo al reducirse la cuantía de los encargos de la corte, esta tesis resulta discutible, cuando la crisis financiera e institucional no se desencadena hasta la década de los 90. Más peso pudieron tener los factores que enunciamos a continuación.

<sup>695</sup> Calvo Serraller, en Bozal, 1996, 178.

En Francia, las exposiciones reciben su espaldarazo definitivo ya mediado el siglo XVIII y bajo la dirección de M. de Marigny, hermano de Mme. Pompadour, quien las convierte en un elemento habitual del engranaje académico, primero al organizarlas ya de manera regular cada dos años a partir de 1751, y segundo al hacer que reciban de manera definitiva la denominación de *Salons*, bajo la cual pasarán a la posteridad y obtendrán sus mayores éxitos: así, y como muestra, durante el Salón de 1759 se vendieron 7227 libretos, 10.696 en el de 1765, 16.830 en el de 1779 y 17.550 en el celebrado dos años más tarde.<sup>696</sup> Baudelaire se refiere a las exposiciones oficiales como “...turbulentas, escandalosas, violentas, bulliciosas...”<sup>697</sup> y el crítico Pidansant de Mairobert constata la trascendencia que alcanza este evento incluso entre las clases llanas cuando describe sus impresiones de la edición de 1777 aludiendo a un espacio “...siempre congestionado de gente” y a “la mezcolanza, hombres y mujeres juntos, de todos los órdenes y de todos los rangos del estado (...) Este espectáculo maravilloso me agrada incluso más que las obras expuestas en este templo de las artes.”<sup>698</sup> La expansión de este “espectáculo” por el continente ya había comenzado con anterioridad y fue rápida, de hecho en algunos casos se trataba de las primeras exposiciones de arte celebradas en las ciudades de acogida: tales son los casos de Berlín (1786), Dresde (1764), Copenhague (1769) o Estocolmo (1784). Sólo en Londres, en la primera exposición preacadémica celebrada en 1760, 6582 catálogos fueron vendidos en dos semanas.<sup>699</sup>

Tras los cambios introducidos bajo la dirección de Marigny los salones pasarían de un periodo de tranquilo esplendor a afrontar otro que resultaría ser de los más convulsos de su historia: el vivido durante los años de la Revolución Francesa. El Partido Reformista, encabezado por Jacques Louis David y que aglutinaba a los artistas partidarios de una renovación a fondo de la institución, presentó en 1791 varias exigencias a la directiva académica entre las que se incluía la única que ésta acabaría aceptando: que el Salón fuera abierto a todos los artistas, con independencia de que fueran académicos o no.<sup>700</sup> Tanto el hecho de que esta reclamación constara entre las realizadas por los reformistas, como el de que las autoridades consideraran el aceptarla como una concesión lo suficientemente fuerte como para evitar ceder otras, prueban a las claras el peso que estas exposiciones habían llegado a tener desde aquellos primeros tiempos en los que no pasaban de ser un acto ocasional y secundario al que se prestaba poca atención. Y es que el propio David sabía muy bien de la importancia de los salones por propia experiencia. Tras el éxito apoteósico que obtuvo con “El Juramento de los Horacios” durante su exposición en su estudio de Roma, el pintor revolucionario vio cómo su trabajo era relegado a un segundo plano en el salón de 1785 por las intrigas de sus rivales.<sup>701</sup> Las protestas públicas forzaron a modificar el plan original y a exponer la polémica pintura en lugar preferente, culminando con ello un episodio que no sólo ponía de manifiesto el impacto social adquirido por los salones, sino también que su carácter doctrinario y apologético había imbuido a las artes plásticas

<sup>696</sup> Calvo Serraller, en Bozal, 1996, 176.

<sup>697</sup> Baudelaire, 89.

<sup>698</sup> Para la (extensa) cita completa, Calvo Serraller, en Bozal, 1996, 176.

<sup>699</sup> Pevsner, 119.

<sup>700</sup> Pevsner, 137.

<sup>701</sup> La disposición de una obra en el Salón podía condenar a ésta al ostracismo si se elegía una sala apartada o con malas condiciones de visibilidad. Esto resulta patente en la crítica de Baudelaire del Salón de 1845, cuando lamenta que la mala exposición de la obra del pintor Haffner le haga pasar desapercibido ante el público asistente. Baudelaire, 59. V. tb. Carrillo, 114, nota 19. Se sabe que en la época de mayor concurrencia los cuadros se exponían a distintas alturas, unos sobre otros, y que incluso se llegó a forrar el techo con ellos, con lo que en algunos casos el disfrute de los mismos se convertía en un imposible. V. Calvo Serraller, en Bozal, 1997, 182 y ss.

de tal carga ideológica y política que resultaba ya imposible sustraerlas de las convulsiones sociales de la época; la cesión final de los académicos ante las presiones externas era también un claro reflejo de la propia pérdida de autoridad que padecía la monarquía, asomada ya a la consumación de su caída.<sup>702</sup> Y tras dicha caída y el triunfo del bando revolucionario, siguió un periodo en el que todo el entorno académico parecía abocado a una profunda revisión de sus fundamentos que bien pudiera haber acabado en su disolución. No hubo tal. Primero, porque la abolición de las limitaciones al derecho de exposición que la Asamblea impuso a la academia terminó fracasando al provocar una masiva afluencia de artistas, cuyas obras desbordaron de largo la capacidad de las instalaciones, demostrando la necesidad irrenunciable de mantener algún tipo de filtro;<sup>703</sup> y segundo, porque tras los vaivenes previos al ascenso de Napoleón, la reacción contra los elementos más rupturistas de la revolución volvió a reforzar el papel autoritario de la academia, principalmente mediante el control de los jurados que debían seleccionar las obras a exponer, y que se regían por un gusto que ya parte de público y la mayoría de la crítica consideraban en exceso conservador. De esta manera se volvía básicamente a la situación prerrevolucionaria, modificando ligeramente los mecanismos de gestión para hacer menos evidente el proceso de restablecimiento, proceso que se consolidaría durante décadas intentando desplazar cualquier tentativa contestataria. En cierto modo, era ahora el estado el que desempeñaba el papel que en su momento habían protagonizado los tribunales eclesiásticos de la Contrarreforma a la hora de juzgar el contenido de una obra:

“Las autoridades de la Restauración eran perfectamente conscientes de que las imágenes visuales podían avivar, y muy eficazmente, recuerdos del idealismo revolucionario y del heroísmo napoleónico. Los cuadros de Vernet sobre la primera victoria republicana, *La bataille de Jemappes*, y la última resistencia de napoleón, *La defensa de la Barrière de Clichy*, fueron excluidos del Salón de 1822.”<sup>704</sup>

Tras la revolución de 1830 se abre otro periodo de transformaciones, de entre las que destaca la concesión de una mayor libertad de prensa. Dicha concesión, combinada con la popularidad de los salones, desemboca en uno de los periodos de máximo esplendor de la crítica de arte. Precisamente Diderot, al que ya hemos aludido y al que tanto debe el estilo de la crítica moderna, ya había escrito sus *Salons* entre 1759 y 1781 con un tono que “corresponde más al de un periodista que al de un filósofo,”<sup>705</sup> y es que él mismo reconocía en su correspondencia que la inmediatez y la magnitud del acontecimiento le forzaban a

<sup>702</sup> David no fue el único artista consagrado que chocó con la organización de los salones o con la crítica que opinaba sobre ellos. En el Salón de 1835, el *Martirio de San Sinfiriano* suscitó tal debate que Ingres tomó la decisión de abandonarlo, y el *Dante y Virgilio* de Delacroix fue detonante de otra fuerte polémica entre admiradores y detractores que acabó, ya fuera de la exposición, con una llamada al orden de las autoridades académicas; desobedecida ésta, el pintor francés fue alejado de los salones y privado de encargos durante siete años. De este mismo autor, “La Libertad guiando al pueblo” recibió una tibia acogida en el Salón de 1831 por considerarse una obra incendiaria en lo exaltado de su apuesta política, y tuvo que esperar hasta 1861 para pasar a la colección permanente. En el mismo Salón de 1831, las implicaciones políticas sugeridas en el *Cromwell* de Delaroche fueron, para algún articulista, la causa de que se le denegara la Legión de Honor. Para los dos primeros casos, Baudelaire, 14 y 115 respectivamente. Para el tercero y el cuarto, Honour, 242 y 370, nota 8, respectivamente.

<sup>703</sup> Carrillo, 113. Con filtro o sin él, Francastel estima que durante el siglo XIX serían expuestas en los salones entre 300 000 y 400 000 obras de arte (Francastel, 286). Teniendo en cuenta cuan pocas de ellas han tenido un peso destacado en la historia del arte de entre una suma tan elevada, se podría concluir que la calidad media de los trabajos expuestos no fue necesariamente destacable. No obstante en un juicio semejante estaríamos trabajando desde un criterio y un gusto que, a más de cien años vista, poco tienen que ver con los dominantes en aquella época.

<sup>704</sup> Honour, 204. V. nota previa para casos semejantes dados ya en el Salón de 1831.

<sup>705</sup> Venturi, 152.

incurrir en lo azaroso y lo arbitrario, como fruto de la casi obligada improvisación.<sup>706</sup> Ahora lo que entonces era un modelo pionero se transforma en un fenómeno generalizado hasta convertirse en el más habitual para los críticos: “Durante los tres meses (en primavera) que dura el Salón aparecen en la prensa decenas de reseñas, normalmente en forma de folletín semanal. Casi todas comienzan atacando al jurado –dominado por la opinión conservadora de la Academia– que selecciona pinturas y esculturas. El crítico, por su parte, tiene que aventurar su propia selección entre el gran número de obras expuestas (pueden pasar de dos mil). De paso suele dar consejos a los artistas, ostenta su ingenio y erudición –a menudo simulada– en historia del arte; *en cambio, apenas roza las cuestiones técnicas, que conoce mal*. Las reseñas del Salón se ilustran a veces con litografías, más raramente con aguafuertes”.<sup>707</sup>

Resulta llamativa la posición de los críticos independientes ante los salones, pues en ella se manifiesta una vez más la dicotomía que va a caracterizar a buena parte del frente antiacadémico: oposición a la institución y a su estilo, pero impregnada no obstante de la propia ideología académica y, sobre todo, de sus estrategias. Los críticos toman como propio ese espíritu tan característico de las conferencias y del entorno cortesano en el que el discurso teórico eclipsa el análisis puramente técnico de la obra, sea pictórica o escultórica. De una parte hay que entender que en parte su trabajo complementa, cuando no sustituye, el papel de los folletos informativos que se distribuyen ya en los primeros salones. De otra, que siendo su principal arma la palabra resulta natural que tiendan a enfocar el proceso artístico desde una perspectiva abiertamente literaria, donde juegan con ventaja y eluden el riesgo de confrontar su escaso o nulo bagaje técnico con el de los autores a los que comentan. El crítico abraza gustoso el lema “*Ut pictura poesis*” como paraguas protector, y muchas veces usa la obra como mero pretexto para verter sus opiniones sobre los temas más variados, desde los propiamente estéticos, hasta los políticos o de cultura general. Ya el propio Diderot afirma “un cuadro sólo es bueno si tiene algo que enseñar,”<sup>708</sup> y la lectura de las críticas que conservamos de Baudelaire sobre los Salones de 1845, 1846 y 1859 muestra que los comentarios estrictamente técnicos quedan relegados a un segundo plano en el conjunto de los textos, copados principalmente por divagaciones estéticas, comentarios sobre la personalidad de los autores y sus temas, e incluso reflexiones de regusto renacentista en las que pondera la superioridad de la pintura frente a la escultura, por no hablar de consideraciones acerca del papel que debe desempeñar la propia crítica de arte (y que constituirán un apartado destacado de su crítica de la Exposición Universal de 1855)<sup>709</sup> También hay que entender que los Salones eran

---

<sup>706</sup> Sobre su “Salón de 1765” escribe a su corresponsal Grimm “He aquí, amigo mío, las ideas que me han asaltado ante los cuadros expuestos este año en el Salón. Las reproduzco al azar, sin preocuparme ni por su orden, ni por su forma. Las hay falsas y las hay verdaderas”. Citado por Calvo Serraller, Bozal, 1996, 160.

<sup>707</sup> Baudelaire, 2005, introducción de Guillermo Solana, 13 y ss. La cursiva es nuestra.

<sup>708</sup> Citado en Carrillo, 108.

<sup>709</sup> Muchas veces nos parece que en la crítica de Baudelaire el arte aparece como pie para sus reflexiones personales en las que sus simpatías y partidismos juegan un papel clave, y él mismo reconoce que la crítica, para tener una razón de ser, ha de realizarse desde una posición “...parcial, apasionada, política, es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde el punto de vista que abra el máximo de horizontes”. De hecho, conforme se suceden sus críticas de los salones, la faceta personal gana más terreno a la estrictamente descriptiva. Que el poeta francés se haya convertido en el gran modelo de la crítica moderna es, como veremos, muy significativo, pues en él aparece esta actividad como un arte en sí mismo, a tal punto considera que la mejor crítica ha de ser “amena y poética” (para esta cita y la anterior, Baudelaire, 101 y ss.). Que comience su artículo sobre la Exposición de 1855 con el capítulo “Método de la crítica” así lo confirma. Otros ejemplos de críticas más preocupadas por definir cuestiones alegóricas o literarias que pictóricas podemos verlos en los extractos citados por Honour en las páginas 205 y 280 de su obra sobre el Romanticismo.



fenómeno de actualidad ante los que se exigía una respuesta inmediata, sin posibilidad de distanciamiento ante las obras revisadas y, por tanto, sin poder ponderarlas en la evolución de su influencia o de su impacto. Que el crítico se dirigiera además a un público básicamente instruido, pero casi siempre lego en la materia, favorecía más aún la búsqueda del efectismo en su trabajo; como bien indica Serraller, en la crítica de actualidad que alumbran los salones importa más la capacidad retórica y de sugestión del texto que su erudición real o su despliegue de tecnicismos. Un crítico podría permitirse un conocimiento limitado de la materia sobre la que escribía siempre y cuando *supiera escribir*, y con este *saber escribir* aludimos antes que nada a su capacidad para atraer la atención del público y ganarse su interés, al margen de que el mismo se manifestara desde la adhesión o el rechazo. Lo único que no le estaba permitido era generar indiferencia.<sup>710</sup>

No obstante esta similitud en las estrategias, la crítica independiente se va a posicionar casi siempre contra el gusto oficial, y su relación con las instituciones va a ser cuando menos tortuosa, pues éstas percibieron claramente desde un principio el peligro que suponía perder el monopolio de la opinión sobre cualquier tema, en este caso el artístico (y más cuando muchas veces éste era utilizado como pie para lanzar críticas sobre cuestiones políticas, personales, etc) Ya desde 1737 se publicaban críticas en la prensa ilegal, y los intentos del estado de censurar tales trabajos, o de vetar la aparición de periódicos artísticos promovidos por expertos, no cejarían hasta las décadas de 1770 y 1780.<sup>711</sup> La persecución y los intentos de censura sólo agravaron el desencuentro con los críticos ajenos a la academia, y no puede extrañar que los escritores, a veces anónimos, que publicaban los textos contra la obra de los académicos lo hicieran muchas veces movidos por un ánimo de revancha. En el fondo, lo que se dirimía era, una vez más, una cuestión de jerarquías en la disputa por la primacía ideológica en el terreno de las artes, tal y como ya habíamos visto en el enfrentamiento entre la academia y los gremios. Y si bien la academia ganaría ventaja en los primeros compases de esta pugna, la situación cambiará conforme el estado se vaya inhibiendo de participar en la actividad artística, cediendo el campo a la iniciativa privada, con lo que la crítica extraacadémica se irá erigiendo en el nuevo centro de la elaboración teórica.

El nuevo proceso revolucionario de 1848 supuso una vez más la supresión del filtro impuesto por la academia, de tal modo que la exposición quedaba abierta al trabajo de todos los artistas que concurrieran a ella. Esta decisión, lejos de ser el golpe definitivo contra el modelo, supuso una prórroga de su existencia, pues tuvo como consecuencia inmediata una avalancha de más de cinco mil solicitudes que hizo imposible una exposición organizada de las mismas. Como ya sucediera en el antecedente de 1791, la supresión de las restricciones, lejos de normalizar la celebración del Salón, sólo sirvió para colapsarlo. Ante semejante fiasco (que parecía dar nuevamente la razón al sector conservador), la idea fue rápidamente abandonada y se optó por una vuelta al modelo previo, aunque fuera como “mal menor.”

---

<sup>710</sup> Ver Calvo Serraller, “Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte”, en Bozal, 1996, 155 y ss. El crítico vivía de su trabajo, pero a diferencia del académico dependiente del estado, su ocupación no le suponía una renta básica fija a lo largo del año, sino que dependía de los beneficios que obtuvieran los medios para los que trabajaba, beneficios supeditados a las ventas y por tanto al impacto entre el público “de a pie”.

<sup>711</sup> Carrillo, 105. No es que el control de la prensa por parte del estado desapareciera a partir de ese momento (de hecho, acabamos de explicar que no se autoriza la libertad de prensa hasta 1830), pero sí se admitió cierto margen de maniobra a las opiniones extraoficiales, hasta entonces vigiladas de forma mucho más estricta.

Llegados a este punto de nuestro estudio podemos afirmar que no fueron los procesos revolucionarios los que más hicieron por socavar la autoridad de la academia, y ni mucho menos lograron apartarla de su papel rector en este terreno, más que de manera temporal. Hemos visto cómo la organización de los salones sobrevivió a tres revoluciones sin que los cambios pasaran del grado de tentativas frustradas, abandonadas rápidamente para mantener el *status quo*. Por el contrario, en cierto sentido se puede decir que fue precisamente su éxito lo que acabó eliminando la autoridad de los academicistas sobre la organización de los salones: en 1863 la decisión del jurado de no exponer más de dos mil lienzos suscita la intervención del propio Napoleón III, quien decide autorizar la apertura de un salón alternativo o “de los Rechazados” en dependencias aparte ante la imposibilidad (e inconveniencia) de que compartan espacio con las obras aprobadas por el jurado académico. Para la academia este revés (que inicialmente no sería visto como serio) era de una naturaleza totalmente nueva: no venía de una revolución o de una autoridad emanada de un proceso rupturista, sino del propio gobierno que la tutelaba en ese momento. Marcaba un desencuentro especialmente significativo, ya que la academia no era atacada como símbolo de un régimen a derrocar, sino apartada por ese mismo régimen como una inconveniencia que en esos momentos suponía más un obstáculo que un apoyo a su política o, más exactamente, a la imagen que se pretendía proyectar. Seguramente Napoleón III no podía vaticinar los efectos de su decisión en ese momento; a fin de cuentas, ésta no difería mucho de la adoptada en los primeros tiempos de los salones, cuando los artistas ajenos a la academia podían exponer en espacios alternativos como el de San Luc. Pero no sería demasiado arriesgado afirmar que aunque el monarca o los responsables ministeriales hubieran adivinado tales consecuencias su postura hubiera sido la misma: el academicismo, que hasta entonces sólo había tenido que enfrentarse a los opositores al régimen vigente, se veía ahora parcialmente relegado por éste. Sencillamente, el siglo XIX no era ya el de Luis XIV y el cuestionamiento de la relación de interdependencia academia-estado en el ámbito artístico acababa de cruzar una línea de no retorno claramente perjudicial para el primer sujeto de la pareja. Conviene añadir que en aquel año por indicación del entonces superintendente, conde de Nieuwerkerke, el ministerio publica unilateralmente un decreto que deroga las prerrogativas del claustro y de la Academia, siguiendo las recomendaciones de Violet Le Duc en sus artículos publicados en 1862 en los que equiparaba a la Academia con una “oligarquía teocrática” totalmente anacrónica.<sup>712</sup> Y aunque esta decisión tiene mayor peso desde una perspectiva puramente burocrática e institucional pasa casi desapercibida en los libros de historia, eclipsada por la resonancia mediática que adquiere el salón alternativo.

Y es que las consecuencias de la apertura del *Salon des Refusés* van a ser impredecibles tanto en su orientación como, sobre todo, en su magnitud. Lejos estaban de sospechar Nieuwerkerke, los académicos o los propios “rechazados” que para la Historia del Arte hay un antes y un después de 1863. Para muchos críticos e historiadores si hay que buscar un punto de partida para la modernidad estética es éste,<sup>713</sup> y lo es con anterioridad a la irrupción de las vanguardias históricas en los inicios del siglo XX y sin que medie una estrategia deliberada por parte de sus protagonistas. Esa modernidad “antiacadémica” es alumbrada “inconscientemente” a las puertas de los salones académicos y siguiendo sus estrategias de difusión. Por más que la segregación de los rechazados suponga en principio

---

<sup>712</sup> Alcayde Egea, 400.

<sup>713</sup> “Así, por ejemplo, se da como fecha de arranque de la pintura contemporánea el año 1863, en el que Manet pintara su famosa obra *El Almuerzo sobre la hierba*. Es precisamente la **osadía** presente en dicha pintura la que permite plantear no sólo su iconografía, sino sus aspectos formales como un precedente de obras posteriores”. Lourdes Cirlot, 4.

una cierta concesión para templar los ánimos de los dos grupos enfrentados, académicos y antiacadémicos, a medio y largo plazo serán los primeros los más perjudicados por ella. Y lo serán, significativamente, a través de un evento en principio ideado y popularizado por ellos. No obstante, debemos dejar el estudio del desarrollo y naturaleza de los salones en este punto, pues precisamente a partir de entonces su historia corresponde ya a la del declive y pérdida de la hegemonía de la institución académica a manos de sus rivales, proceso que será analizado en un epígrafe posterior.

Por de pronto y a modo de recapitulación, podemos concluir que la influencia de los salones académicos sobre el mundo del arte es mucho más amplia y compleja en sus ramificaciones que la que ejercieron las conferencias, así como más acusada y desde luego que directa. El peso que llegaron a tener sobre el público y la crítica de su época fue uno de los principales factores de la popularidad de una academia que, como ya sabemos, en otros muchos ámbitos se había enajenado de su entorno menos inmediato por la naturaleza de su papel y de su modelo organizativo e ideológico. Si la academia tuvo alguna proyección fuera de la corte fue principalmente gracias a esta clase de eventos, que son también los que han pervivido hasta nuestros días de forma más reconocible. En la actualidad, actos de gran impacto mediático como la Bienal de Venecia, ARCO o la Documenta de Kassel, son herederos directos de los Salones académicos y de muchas de sus estrategias, y por tanto uno de los principales puntos de encuentro en los que el público en general puede entrar en contacto con las tendencias “oficiales” aunque éstas queden por encima de sus posibilidades económicas... o de sus conocimientos estéticos. Y si bien en ellos el carácter mercantil parece erigirse en protagonista casi absoluto, no es menos cierto que la actividad crítica y mediática que se desarrolla en derredor sigue esforzándose por modelar el gusto del público como ya lo hicieran, desde ópticas distintas, los jurados académicos de un lado, y de otro los primeros periodistas y críticos contemporáneos de dichos jurados. Porque es evidente también que si las conferencias convirtieron al crítico en juez, no lo es menos que los salones amplificaron el impacto de sus teorías y le permitieron ponerse en contacto con las masas, dotando a su tarea de una resonancia mucho mayor que la que había tenido hasta entonces, circunscrita como había estado a los ámbitos eruditos y académicos propiamente dichos. Con los salones el crítico de arte comenzó a desempeñar otra nueva función: no era ya sólo quien opinaba de manera más o menos autorizada sobre la obra del artista, sino también quien se encargaba de patrocinar su trabajo ante el gran público, llamando la atención sobre una serie de obras o autores determinados a través de las plataformas de promoción en que se habían convertido tanto los folletos como, sobre todo, las revistas especializadas y la prensa. Igual que los directivos académicos podían actuar como intermediarios entre los artistas y su cliente (en este caso, el estado), los críticos comenzaban a convertirse en un filtro entre el gran público y los artistas representados en los salones. Un filtro que con los años se iría descubriendo poseedor de una capacidad de selección cada vez más decisiva en la obtención de la fama o el reconocimiento público, pero que, a diferencia de los directivos antes citados, actuaba con independencia de los principios academicistas. De hecho, como ya hemos anticipado y como veremos más adelante en detalle, la prueba de esta capacidad de los críticos para escribir (o reescribir) la historia y cribar de ella lo más conveniente a sus intereses o los de sus clientes, tendrá su máximo exponente en el legado de los *Refusés*, cuando los salones alcanzarían la cúspide de su relevancia precisamente el mismo día en que pudieron ser usados como arma arrojada contra sus propios fundadores.

Los museos deben ser citados acto seguido porque aparecen como herederos directos de los salones, bien que en aquéllos se convierte en permanente lo que en éstos era

sólo temporal. En rigor, hay que decir que el mérito de la fundación no le corresponde a las academias de arte, pero si el de haber dado todos los pasos previos a la misma hasta dejarla madura para su concreción. Para Goldstein, los salones desempeñaron el papel de los modernos museos tanto en el establecimiento de una colección de obras de arte, como en el de usar dicha colección con fines instructivos.<sup>714</sup> Y es que uno de los principales problemas con que había topado la academia mercantilista desde sus orígenes era el de la falta de modelos originales sobre los que elaborar tanto sus planes docentes como sus conferencias: muchas de las obras sobre las que debatían los académicos no eran sino copias de pinturas o esculturas que se hallaban en Florencia, Roma o diversas regiones de Italia o Grecia, muy distantes de París. Sólo los estudiantes becados o con cierto poder adquisitivo se podían permitir el lujo de entrar en contacto directo con esas obras tras viajes a menudo de considerable duración, pero con la salvedad de la filial abierta en Roma o del *Grand Prix* que daba acceso a ella, la institución absolutista no aportó más soluciones a esta problemática que las exposiciones temporales a que hemos aludido en el análisis de los salones, o las reproducciones en yeso o grabados de las obras maestras consideradas modélicas, con todas las limitaciones que ello implicaba y sobre las que luego insistiremos. El paso de una colección temporal a otra permanente era sólo cuestión de tiempo, y ya muchos académicos habían comenzado a orientarse en esa dirección: veían en ella, además de las funciones educativas, la alternativa institucional al coleccionismo privado y un antídoto contra la decadencia de las artes. Pero como ya hemos dicho no es la academia la que dará ese paso, sino la Convención revolucionaria, que en 1792 “..decidió la creación de un museo en el Louvre. Allí, en la vecindad inmediata de los estudios, los jóvenes artistas podían en lo sucesivo estudiar y copiar diariamente las grandes obras de arte, y allí, en las galerías del Louvre, encontraban el mejor complemento de las enseñanzas de sus propios maestros.”<sup>715</sup> Para Hauser la apertura de este primer museo público de envergadura fue probablemente el gesto más democratizador de todos los adoptados durante el Siglo XVIII en el ámbito de las artes, y la elección de su ubicación no fue en absoluto casual: destino de las colecciones reales de arte ya en el siglo XII, desde 1699 este palacio era precisamente la sede habitual de los salones académicos, y de hecho ya existían planes de la institución desde 1778 para convertirlo en una gran pinacoteca. Los revolucionarios tomarían éste y los demás proyectos de los académicos, pero con matices importantes: buena parte de la colección estaría constituida por obras expropiadas al depuesto Luis XVI, y a partir de 1793 el edificio quedaría *abierto a toda clase de público*, con independencia de su extracción social, de que pertenecieran o no a la academia, o de cualquier otra cuota limitadora establecida por la dirección. Como ocurriría años más tarde con el Salón de los Rechazados, el efecto de esta decisión supondría un frente de desgaste de la primacía de las academias, pero al mismo tiempo sería un nuevo gesto de reconocimiento a la validez de sus estrategias. El primero, por cierto, que ya en su origen se presentaba como alternativa al monopolio académico desde dentro del propio ámbito estatal.

A largo plazo, la aparición de los museos reforzó la concepción del arte como esfera autónoma de la actividad humana y dotada de una inmanencia independiente de la corriente histórica. Hasta entonces las obras de arte habían cumplido una función adjunta según el marco en el que aparecían. Ya habláramos de la escultura religiosa en un altar, ya del cuadro que ensalza las gestas militares de un monarca, ya incluso del retrato que decora la casa del burgués, o las obras de arte se subordinaban al contexto o se integraban en él en pie de igualdad, fuera la suya una función educativa, doctrinaria, apologética o meramente

---

<sup>714</sup> Goldstein, 75.

<sup>715</sup> Hauser, Vol II, 176.

decorativa. Pero por vez primera aparecía un espacio cuyo principal cometido era el de albergar una selección más o menos amplia de obras con un objetivo prioritariamente estético. Incluso en el antecedente que suponían los salones, su carácter temporal implicaba que tras el desmantelamiento de la exposición cada obra sería reintegrada a un entorno donde cumpliría alguna de las funciones antes expuestas. Pero ahora dicha obra es incluida en un mundo aparentemente cerrado en el que es la única protagonista, sin que parezca haber otra finalidad que no sea la de su mera exhibición ante el público. Análogamente al proceso provocado por el estudio de las obras maestras a través de los grabados, este fenómeno de descontextualización, en el que puede darse el caso de que un icono religioso se presente al lado de una estatua clásica, desvincula a cada ejemplo de su significado original y con ello parece revelar una misma “verdad” consustancial a todos ellos: la universalidad atemporal del arte.<sup>716</sup> Porque al margen de su procedencia geográfica o cronológica, de su estilo o de su tema, todo lo que se nos presenta coincide únicamente en un elemento común: es (o lo consideramos) arte o, como precisaría Gombrich al detenerse sobre este punto, “...es Arte, con A mayúscula”.<sup>717</sup> Aunque fuera llevado a término por otros, una vez más un proyecto de los responsables de la academia apuntalaba principios comunes que en el futuro serían compartidos con sectores muy amplios de la modernidad estética y las vanguardias.<sup>718</sup>

Si los salones (y en menor medida las conferencias, o al menos los textos que las recopilaban) se proyectaban hacia el exterior de las academias, los concursos y los premios (en forma de remuneraciones en metálico, becas o medallas) formaban parte exclusivamente de la disciplina interna del centro. En el caso de los premios, una vez más estamos ante una idea que la academia francesa importó de Italia. Los galardones se otorgaban a los estudiantes más destacados, o bien y más frecuentemente como recompensa por un desempeño notable en un concurso. Lo relativamente modesto de los primeros presupuestos no permitió más que una reducción o supresión de las cuotas de ingreso como recompensa, pero bien pronto comenzaría el reparto de medallas cada cuatro años (*Petit Prix*). Pevsner describe el proceso de examen en estas líneas:

“Tenía lugar una selección preliminar basada en dibujos para un examen en presencia de académicos. A los que lo pasaban se les permitía presentar un apunte interpretando un tema (generalmente bíblico) dado. Sobre la base de estos primeros borradores se escogían los candidatos para el examen final, que consistía en elaborar una pintura o relieve del borrador en una celda cerrada de la academia. Tenía lugar una exposición pública de las obras así producidas, se invitaba a la crítica y, finalmente, el

---

<sup>716</sup> “Disencumbered of their original significance, they all reveal the same truth: the timeless universality of art”. Desde luego que tanto las colecciones temporales o temáticas como los museos supusieron una mejora de la situación previa, pero problemas como el indicado aparecieron como efecto secundario de la decisión. En su “Museo sin paredes”, publicado en 1947, Malraux señaló una problemática semejante al criticar la difusión de las obras maestras a través de fotografías en las que podía verse a la misma escala un torso griego y otro indio, o una estela escita junto a una escultura romana. Arrancadas de su contexto, estas obras no aparecían igual ante el público y veían adulterado su significado o su impacto estético. Aunque el museo eludía las limitaciones técnicas impuestas por la reproducción mediante grabados o fotografías, no se veía enteramente libre de los problemas contextuales. No obstante, ya hemos visto que la mentalidad académica no era muy propensa a comprender la obra de arte desde una perspectiva global, de modo que esta cuestión no debió ser relevante ni para los académicos ni para los responsables de la Convención. Para la cita y las reflexiones de Malraux, Goldstein, 80 y ss.

<sup>717</sup> Gombrich. 518. Para el historiador viene este riesgo inherente al hecho de aglutinar en una misma compilación obras de épocas y estilos muy diversos se daba igualmente en los manuales de Historia del Arte, parcialmente marcados por la influencia de las láminas de referencia usadas en la academia.

<sup>718</sup> Éste es uno de los casos en los que académicos y antiacadémicos iban a coincidir tanto en la estrategia como en los objetivos.

consejo escogía al estudiante que se merecía el premio más alto. Un procedimiento extremadamente barroco, de intrincada y elaborada graduación piramidal [muy del gusto, añadimos, de la pulsión jerárquica tan acusada en todas las manifestaciones del clasicismo francés].”<sup>719</sup>

Ya en el presupuesto de la academia para 1664 aparecen consignadas 400 libras para el pago de premios,<sup>720</sup> pero la institución bajo mando de LeBrun aún iba a dar un paso más en 1666, estableciendo el que sería el más prestigioso e importante de los galardones, el *Grand Prix de Rome*, de carácter anual y al que sólo podía aspirar una pequeña selección de estudiantes. Su obtención suponía una beca de cuatro años para estudiar en la filial de la academia abierta en la ciudad italiana, una experiencia que en otras circunstancias y por su coste exorbitante quedaría fuera del alcance de la inmensa mayoría de los súbditos del rey.<sup>721</sup> Teniendo en cuenta que aún faltaba más de un siglo para la apertura del Louvre, y que incluso tras ésta el contacto con las obras clásicas se producía mayoritariamente mediante copias de los originales (rara vez fieles a los mismos), se podrá entender la trascendencia que esta distinción alcanzaba para cualquier estudiante. Pero también para la propia academia: cierto que los premiados podrían disfrutar del estudio de la obra de la Antigüedad en su propio entorno, algo que ya sabemos todavía al alcance de pocos; pero debemos recordar que la estancia implicaba también la gran responsabilidad de producir las mencionadas copias que luego iban a ser utilizadas como referencia en la central parisina, y esto fue especialmente relevante sobre todo en los años previos a la *Querelle*, cuando la sumisión a los modelos grecolatinos no se había ido abandonando paulatinamente en aras de una supuesta primacía del ingenio galo. Por tanto este *Grand Prix* no sólo servía para reforzar la lealtad de los alumnos o para espolear su talento, sino también y sobre todo para seleccionar a los encargados de nutrir a la colección utilizada en las aulas por aquellos que no podían disfrutar del privilegio de desplazarse para observar directamente los originales en su emplazamiento histórico.

El peso de este premio se haría sentir incluso tras las primeras crisis presupuestarias e intentos de cierre de la escuela romana, y durante más de un siglo: el taller de mayor peso en la Francia de los tiempos de la Revolución es del de Jacques Louis David; entre sus méritos se destacan tanto la primacía de este pintor en el panorama artístico del periodo como la calidad de sus instalaciones y la gran importancia que da al estudio del dibujo del natural. Pero por sobre todos los factores se destaca uno, y es precisamente el éxito que sus pupilos obtienen en las sucesivas convocatorias del *Prix De Rome*.<sup>722</sup> Que semejante cuestión marque de este modo la acogida del taller de un pintor, en los años en los que la academia francesa está a punto de experimentar una de sus crisis más intensas, bordeando la desaparición, nos permite hacernos una idea más precisa de la importancia de estas convocatorias y de su repercusión entre los artistas de la época o, en este caso, entre quienes aspiraban a serlo.

---

<sup>719</sup> Pevsner, 76 y ss.

<sup>720</sup> Pevsner, 80.

<sup>721</sup> Pevsner, 77. Como parte del aspecto protocolario tan trascendente para el espíritu académico, el *Grand Prix* no estuvo reservado únicamente a los alumnos; en la época de Luis XIV también protegidos de la corona o cortesanos importantes eran distinguidos con él. El interés de LeBrun por mantener unas excelentes relaciones con el poder político nunca fue menor que su preocupación por las cuestiones estrictamente estéticas.

<sup>722</sup> Goldstein, 58 y 59.

Porque la importancia de los premios, en lo que al artista se refiere, no radicaba tanto en su cuantía *como en la proyección que proporcionaba al galardonado*: mayor prestigio, mayor difusión entre el público, y en consecuencia mayor facilidad para obtener encargos frecuentemente más valiosos que la suma ya percibida con el galardón. Si el criterio del jurado de los salones motivó alguna que otra polémica y acabó por desembocar en un serio revés para la academia, una discutida distribución de premios desencadenará una revuelta de los estudiantes en 1768.<sup>723</sup> Y si por un lado esto evidenciaba las grietas en la otrora incontestable autoridad académica, por el otro mostraba que, incluso discutida, dicha autoridad era percibida como el mejor respaldo posible para la carrera artística. Porque *los estudiantes no exigían la abolición de los premios, sino una concesión justa de los mismos*, del mismo modo que David, que en plena Revolución llegaría a plantear la disolución de la academia, se cuidaría mucho de abolirla más que temporalmente, y probaría con ello la eficacia de unos mecanismos que seguían siendo perfectamente válidos incluso con la institución en sus horas más difíciles hasta la fecha.

De todos los casos estudiados hasta ahora, el de los premios es el que necesita menos explicación a la hora de definir su influencia posterior hasta nuestros días. Como entonces, su concesión sigue teniendo más peso por la repercusión mediática que por la gratificación en metálico que pueda percibir el beneficiario. Es cierto que en este sentido, y como veremos, los precios obtenidos por un artista en una venta o una subasta han venido a eclipsar parcialmente el papel que en su día tuvieron las medallas o las becas académicas, pero no las han sustituido en absoluto. De hecho, prueba de la aceptación obtenida por esta forma de difusión es que incluso en las modalidades más deudoras del modelo consolidado por la tradición francesa, son generalmente fundaciones privadas o grupos ajenos a la academia los encargados de conceder los premios: los RAC son concedidos por los profesionales del arte contemporáneo, los polémicos Premios Turner por una galería de arte respaldada por una empresa financiera,<sup>724</sup> los Hugo Boss “a lo mejor del arte” son administrados por la Fundación Guggenheim, e incluso, en segunda línea, aparecen premios concedidos por empresas privadas dedicadas a la venta de material artístico, que promocionan así sus productos.<sup>725</sup> Sin menospreciar el montante de la gratificación (100 000 dólares en el caso del Hugo Boss, por ejemplo) la mayoría de las veces lo que se busca como principal objetivo es el impacto en los medios o ante la opinión pública, una forma de publicidad de la que sacan partido tanto el creador del galardón como el galardonado: en el caso de los Turner, la carrera de autores relevantes el mercado artístico contemporáneo, como Amish Kapoor (premiado en 1991) o Damien Hirst (en 1995) se vio sólidamente respaldada tras sus respectivas distinciones, y su cotización consecuentemente incrementada. Huelga decir que la mayor parte del palmarés de estas convocatorias no tendría cabida en los salones de la academia mercantilista, pero esta discrepancia en la forma en absoluto conlleva otra equivalente en los objetivos.<sup>726</sup>

---

<sup>723</sup> Pevsner, 136.

<sup>724</sup> Según Haden Guest, los fondos del premio corren a cargo de la empresa Drexel Burnham especializada en el negocio de los bonos de alto riesgo, un negocio habitual entre los especuladores financieros. Haden Guest, 283 y ss.

<sup>725</sup> Los Premios Derwent, para obras realizadas con lapicero, podrían citarse como un ejemplo entre muchos. Suponemos que no será necesario aclarar cuál es el producto estrella comercializado por esta empresa.

<sup>726</sup> Como dato anecdótico, podemos decir que donde mejor ha funcionado la estrategia de los académicos ha sido fuera del ámbito de las artes plásticas, en el terreno de un lenguaje, el cinematográfico, nacido cuando las academias de arte ya habían dejado de ser referencia o autoridad para la gran mayoría de los artistas. Las galas de los Oscar siguen acaparando portadas y titulares cada año, y la industria del cine sabe perfectamente que la concesión de una o varias estatuillas no sólo supone publicidad gratuita para sus producciones, sino también un notable incremento de la recaudación.

Los concursos aparecen bajo dos formas claramente diferenciadas. La primera de ellas se encuentra indisolublemente asociada a la concesión de becas o premios, y ya la hemos descrito parcialmente al hablar de éstos. Es posible ver en esta modalidad un eco no muy lejano de las pruebas que los gremios imponían a los aprendices como condición indispensable para obtener el grado de maestro, si bien ya hemos comprobado que el procedimiento académico resultaba bastante más alambicado que el gremial cuando se trataba de postularse a los galardones de mayor envergadura. Por su carácter claramente subordinado a otras actividades, no es preciso extenderse mucho sobre ellos. La segunda modalidad tenía un carácter más particular y revestía mayor trascendencia, ya que tenía que ver con la concesión de obras por parte del estado, que reservaba las convocatorias más importantes para las empresas de carácter monumental: estatuaría en lugares preferentes, decoración mural de grandes galerías y, sobre todo, vastos conjuntos arquitectónicos que generalmente se convertían en la pieza más codiciada por su impacto y el presupuesto consignado a ellos. Igualmente, el antecedente debemos buscarlo en el periodo de máximo esplendor de los gremios italianos, cuando el encargo de obras de gran envergadura era resuelto por un jurado gremial que debía escoger de entre los proyectos presentados por un grupo de concursantes.<sup>727</sup> En el caso académico, no existía una reglamentación tan estandarizada para estos concursos comparada con la establecida para los del primer tipo. Sin embargo, si en el caso de éstos la situación jerárquica quedaba claramente establecida con la división entre los aspirantes precedentes del alumnado, por una parte, y por otra los examinadores, pertenecientes al escalafón del profesorado académico, el hecho de que los concursos para la concesión de obras fueran un asunto entre iguales (tanto los participantes como la mayoría de los examinadores pertenecían a la profesión artística) dio origen en muchas ocasiones no sólo a acalorados debates, sino también a toda suerte de intrigas y disputas en los que primaba el interés de los implicados por sobre consideraciones estrictamente técnicas o artísticas. Hemos visto un caso bastante claro en el desenlace del viaje de Bernini a Versalles,<sup>728</sup> del mismo modo que los numerosos conflictos enumerados en lo relativo a los salones ejemplifican por enésima vez el peso que las cuestiones jerárquicas llegaban a tener en la vida de los académicos. Huelga decir que conforme el estado fue perdiendo el monopolio de la actividad artística tales concursos dejaron de resultar imprescindibles para el desempeño de una carrera de alto nivel, pero la ya consumada marginación de los gremios y la prevalencia estatal hasta llegado el siglo XX siguieron haciendo de los concursos un trámite de suma importancia para los participantes. De hecho, conviene recordar que incluso en los mejores tiempos de la academia mercantilista el estado francés no dudó en aceptar solicitudes de artistas foráneos para varias de las obras licitadas; aunque ya hemos visto que las maniobras de los académicos patrios se encargaron de hacer valer sus privilegios de grupo sobre los de cualquier injerencia externa.

Como en el caso de los premios, y descartando los concursos internos convocados por la academia, la principal diferencia que encontramos entre el original y su contrapartida moderna es la naturaleza del convocante, estatal en el primer caso,

---

<sup>727</sup> Un caso especialmente bien documentado es el del encargo de las puertas de bronce para el baptisterio de Florencia en el siglo XV, gestionado por el gremio de Calimala: a los seis artistas previamente seleccionados se les dio un año de plazo para presentar sus proyectos, según un conjunto de rigurosas prescripciones. El mantenimiento de los participantes durante el periodo de prueba corría a cargo del gremio, algo que en el caso de la academia se presuponía, al quedar la mayor parte de los encargos en manos de sus miembros o de invitados del centro. Hauser, 354.

<sup>728</sup> Ver epígrafe 1.3.2.1.



preferentemente privado en el segundo. Es cierto que el estado sigue reservándose un papel destacado en la adjudicación de grandes obras públicas, pero en éstas las infraestructuras y las obras de ingeniería prevalecen claramente sobre los encargos de carácter monumental o suntuario. Por otra parte, el procedimiento de adjudicación cambia considerablemente según el país, el gobierno o la escala de la institución pública responsable, de manera que es más complicado rastrear los vínculos entre la metodología académica y la moderna.

Como hecho altamente significativo y que ejemplifica muy bien el estado actual de la cuestión, si la reedificación del Louvre se llevó a término tras una compleja disputa en el seno de la academia, y su conversión en museo se produjo como anticipación de la Convención revolucionaria a los planes de los académicos, la ampliación de este museo, planteada por el gobierno de Francois Mitterand en 1983, se resolvió sin concurso público alguno y en un polémico proceso manejado por el estado con notable secretismo. Si el presidente responsable reflejaba en su comportamiento ecos del absolutismo propio de un Luis XIV, lo más significativo es que en esta ocasión tal absolutismo no contó para nada con la opinión de la academia. En el siglo XVII ésta había logrado imponer el proyecto de un francés (Perrault) sobre el de un italiano (Bernini); en el XVIII vio como sus planes sobre la creación del museo eran realizados por la Convención revolucionaria con algunas modificaciones; y en el XX, al fin, su antiguo carácter proteccionista resultaba ya inoperante y la ampliación del edificio fue encargada a un chino-estadounidense (Ieoh Ming Pei) sin contar con ella para nada.<sup>729</sup>

---

<sup>729</sup> El Louvre había vivido varias ampliaciones antes de las realizadas bajo mandato de Mitterand, pero en todas ellas habían sido protagonistas los arquitectos de la academia fundada por Le Brun: Charles Percier en la ampliación de 1806 encargada por Napoleón I, o Louis Visconti y H. Lefuel en la acometida entre 1852 y 1857 bajo mandato de Napoleón III. Al menos la última ampliación de envergadura, emprendida en 2005, fue presentada a un concurso internacional.

## 2.5: ¿Qué quedaba fuera de las academias?

Ni siquiera en la Francia de Luis XIV llegó la academia a copar en su totalidad la práctica artística en todos los ámbitos. Bien es cierto que, preocupada por la defensa de una cierta forma de entender el arte, o mejor dicho, el Arte, prestó poca atención a los núcleos “artesanos” que pervivían en la periferia y a su sombra, y que sólo planteaban ocasional resistencia en sus manifestaciones gremiales. En estas manifestaciones de arte popular se venían repitiendo usos y esquemas centenarios que en ocasiones hundían sus raíces en una Antigüedad tan añeja como la reivindicada por Le Brun y sus seguidores, pero al igual que los academicistas buscaban recuperar sobre todo la alta estima de que se supone que disfrutaban algunos artífices del periodo clásico grecolatino, los artesanos se limitaron a metas más modestas y al ejercicio de su profesión dentro de unos cauces que en muchos aspectos se conservaban con escasos cambios de una generación a la siguiente. Al final de su obra sobre la academia de Luis XIV, Teyssédre señala con cierta ironía como mientras los académicos buscaban un lenguaje universal y regido por normas imperecederas, pero que pese a sus pretensiones entraría en sus primeras crisis en apenas unas décadas, realmente habían sido los “mecánicos” artesanos quienes habían estado más cerca de conseguir mantener vivos usos y principios estilísticos durante milenios.

Era en el folclore donde más fácilmente podían rastrearse estrategias comunes a culturas alejadas entre sí a la vez por cientos o miles de kilómetros y de años. Sin más programa que la satisfacción de unas necesidades utilitarias y decorativas básicas ni más remuneración que la de un obrero, sin recibir del historiador más que la indiferencia, la masa anónima del pequeño artesanado había conseguido, sin proponérselo a nivel de programa, una perdurabilidad en sus obras mucho mayor que la del clasicismo, y con ello se había acercado más a la universalidad de sus principios de lo que lo habían conseguido los meticulosos cálculos matemáticos y teóricos de sus superiores jerárquicos, o las complejas disquisiciones de los filósofos y eruditos en que se apoyaban. El historiador francés compara un plato conmemorativo de la academia, esmaltado en homenaje a Luis XIV, con otro de idéntica temática pero salido de algún anónimo taller de provincias, fuera del escrutinio de las fábricas de la corte. Dice de este último:

“¡Qué poco académico es aquí el estilo! Los cortos brazos del vencido y sus piernas arqueadas que siguen en la curvatura del plato desafían toda anatomía; el caballo tiene orejas de asno, los cascos hendidos del buey, y su densa cola muestra bucles decorativos; las espuelas, la espada, la corona, las riendas, la silla, otros tantos atributos ingenuos del prestigio. El tratamiento de las figuras no tiene fecha: ese jinete y su cabalgadura de perfil sobre el enemigo derribado se encuentran en la insignia sumeria de Ur y, tres mil años después, en placas de cinturón burgundias, y, en el presente, en los alfajes que se venden en las fiestas en ferias toscanas.”<sup>730</sup>

Poco importa esta pervivencia milenaria de las soluciones formales a unos problemas temáticos que se limitan a un repertorio de variaciones sobre un puñado de temas básicos, pues como ya hemos dicho, el objetivo de los academicistas o de los artistas intelectualistas en general fue el de posicionarse más allá de esta dinámica y conformar una élite escindida de las artesanías. Así, desde la perspectiva del academicismo tal pervivencia podía despacharse como mera inercia de tradiciones populares carente de la inquietud intelectual que iba a caracterizar a los artistas desde el Renacimiento, y esta consideración parecía legitimar el que desde el arte de élite se prestara atención al artesanado sólo lo justo

---

<sup>730</sup> Teyssédre, Vol. II, 135.

para debilitar a los gremios que lo amparaban. Sin embargo, el hecho es que tampoco en las artes “superiores” o liberales se llegó a un predominio total del academicismo. Incluso en su periodo de máximo esplendor, cuando la mayoría de los encargos de importancia pasaban por manos de las academias, se produjo mucho y muy buen arte fuera de ellas. Principalmente porque su expansión no fue simultánea, y porque en algunos países el debate renacentista llegó en época tardía o no consiguió enraizar con la misma fuerza que en los países de tradición academicista, el cuadro que presenta el continente es el de una rica variedad que se desenvuelve al margen del academicismo, o a lo sumo dentro de coordenadas que lo defienden implícitamente antes de su implantación institucionalizada.

Si hablamos de la actividad estética a nivel de lo que tradicionalmente se consideran Bellas Artes, tan sólo en esa Francia del Rey Sol a que aludíamos al principio llegó a ejercer un monopolio *de facto*.<sup>731</sup> Y para cuando se extendió por el resto de Europa, el mercado ya se había diversificado lo suficiente como para que buen número de artistas pudieran hacer carrera al margen de ella sin verse abocados a desempeñarse en las “artes menores” que habían quedado como último reducto de los gremios.

El pintor más destacado de la Francia del XVII, Watteau, no comienza su carrera como académico, sino como “pintor de la burguesía” o de la nobleza que florecen tras el declive de un Versalles que estaba dejando de ser el centro artístico del que emanaban las normas sobre arte y moda.<sup>732</sup> En Holanda, la pintura ha tenido un auge extraordinario y ha dejado autores de gran calidad mucho antes de la apertura de las primeras academias, y tal vez por eso no deba extrañarnos el desdén con el que los pintores de ese país serán juzgados por Mengs, Reynolds o Lessing. En España nuestro Siglo de Oro va a mostrar inquietudes academicistas, cierto, pero florecerá con un siglo de antelación sobre la apertura de la Academia de San Fernando, y consistirá más en una suma de genialidades aisladas que en la fundación de una escuela que garantice un cierto continuismo, a pesar de que el papel de la corte es aquí mucho más fuerte que en los Países Bajos.<sup>733</sup> Análogamente, lo mejor y más importante del arte italiano se produce antes de la fundación de la academia mercantilista parisina, y aunque sus estrellas inspiren a Le Brun, los propios franceses no dudarán en señalar el declive de Italia precisamente en la época en que ya ha adoptado el modelo institucional del que había sido inspiradora.<sup>734</sup> En el caso de

---

<sup>731</sup> Francastel señala que ni siquiera tras el relevo de Le Brun por Mignard se produce un giro aperturista, y que incluso el rubenismo se practica en las coordenadas dictadas por la corte; hay que esperar a los últimos años del reinado para que un atisbo de renovación aparezca, no en la pintura de caballete o en la escultura, sino en los trabajos para los decorados teatrales, donde los Audran, Oppenord o Lajoue exhiben una fantasía ajena al rigor clasicista y que preludia lo que llegará durante el reinado de Luis XV. Francastel, 1970, 143 y ss.

<sup>732</sup> El primer contacto de Watteau con la academia fue su concurso para el *Prix de Rome* de 1709, en el que quedaría en segunda posición. Decepcionado por los resultados, el pintor seguiría su carrera al margen de la institución hasta 1712, y no sería aceptado como académico hasta 1717 gracias a su *L'Embarquement pour Cythère*, presentado cuatro años antes de su muerte y cuando su fama ya estaba consolidada. Francastel, 1970, 535 y ss.

<sup>733</sup> Debemos destacar que de los grandes maestros españoles, El Greco es de origen griego y Ribera se forma principalmente en Italia. Como ya vimos, Felibien despreciaba a Velázquez y Mengs señalaba la calidad técnica del sevillano y de otros de sus compatriotas a la par que criticaba su carencia de sentido de la Belleza. En rigor, la pintura española no influirá claramente en la de otros países hasta la reivindicación de Velázquez por los impresionistas o de Goya por los románticos. En cualquier caso, estas influencias no se harán sentir en el programa de las academias europeas. Antes al contrario, la academia de San Fernando intentará “afrancesar” el arte de sus compatriotas imponiendo un criterio que, paradójicamente, suscitará las más duras críticas del citado Goya, quien acabará exiliado de su país debido precisamente a su afrancesamiento.

<sup>734</sup> Francastel, 1970, 275.

Alemania, una figura del calibre de Durero, tal vez el mayor artista plástico que ha dado ese país, desarrolla su labor al margen de toda academia, envidiando la situación privilegiada en que viven sus colegas meridionales pero manteniendo un contacto sólo accidental con los principios defendidos en Italia. De él llegó a decir el academicista Pachecho: “Esta excelente parte fue sola [la buena manera, es decir, la captación adecuada del ideal de Belleza] en la que menos acertó Alberto Durero, por no haber visto a Italia ni las ecelentes estatuas antiguas, y si la hubiera alcanzado, no sé quién se le igualara.”<sup>735</sup> Uno de los promotores de la academia en España reconocía la grandeza de un talento crecido fuera del marco erudito, pero a la vez se lamentaba de que la ausencia de una tutela basada en la autoridad clásica no hubiera dado a su espíritu la suficiente altura de miras como para elevarse sobre la copia “naturalista” de la realidad. En esta misma línea se movió el mayor teórico del academicismo, Mengs, cuando, tras reconocer la valía del artista alemán, afirma: “Muchos fueron los que quisieron imitar a Durero, el qual si hubiera nacido en Italia, habría llegado a mayor perfeccion; pero ni él, ni sus imitadores podían salir del barbarismo, no viendo otras formas que las de las figuras de su país, ni otros ropages que los extravagantes de su tiempo. A todas las demás Naciones sucedió lo mismo, y estuvieron privadas del buen Gusto hasta que tuvieron comunicación con la Italia, y aprendieron sus Artes”.<sup>736</sup> Muchos academicistas reconocieron que la producción de obras de calidad no era monopolio de las academias (sin ir más lejos, el arte clásico de griegos y romanos que seguían como modelo no había sido producido en ellas), pero entendían que sólo la tutela de ésta y los principios que defendía podían extender la excelencia en las artes y encauzar debidamente el talento de los artífices de mayor categoría.

Por tanto, es obvio que hay una actividad artística de élite fuera de las academias de arte y que sólo con el tiempo el grueso de los encargos será satisfecho por los talleres de sus maestros, pero qué duda cabe de que éstas protagonizan el centro del debate desde el renacimiento hasta el siglo XIX, primero en un plano polémico y reivindicativo, luego como centros normativos que asientan una doctrina y un criterio de gusto, y finalmente como objetivo de los ataques de los nuevos movimientos en auge llamados a reemplazarlas tras un tenaz proceso de erosión.

Se debe considerar que incluso cuando la academia se difundió por el continente, acaparando la producción de alto nivel, lo hizo compartiendo protagonismo con los declinantes gremios y el cada vez más pujante mercado burgués, y en ese sentido su hegemonía no llegó a ser absoluta ni a igualar siquiera las cotas de predominio que se dieron en la Francia del XVII. Es más, fuera de la academia también comienza a generarse un intenso debate teórico sobre la estética y la naturaleza del hecho artístico, un debate que ya a partir del siglo XVIII empezará a competir de igual a igual con el engendrado en la institución oficial hasta eclipsarlo por completo.

Pero si hubo algo en lo que el academicismo logró imponerse totalmente, acotando el terreno de la controversia, fue en la distinción entre artes y artesanía, que sólo muy tardíamente sería cuestionada (con ciertas contradicciones, como veremos) por algunos sectores de las vanguardias artísticas. Porque con o sin gremios, fuera de los recintos de las academias queda, sobre todo, la artesanía, y en general toda la actividad digamos estética que se ve al margen del debate intelectual abierto en la Italia del *Quattrocento* y que, bien por falta de medios, bien por carecer de tales inquietudes, permanece en un tercer plano

<sup>735</sup> Pacheco, 347. El pintor y tratadista se equivoca en lo concerniente a la relación de Durero con Italia, pues sabemos que realizó dos viajes a ese país, y por fuerza allí debió tener contacto con el arte de la Antigüedad.

<sup>736</sup> Mengs, 263.

ajena a lo ocurrido en los centros de poder y despreocupada de lo que en ellos se elabora. No corresponderá a ésta protagonizar el asalto a las posiciones académicas, ni tampoco ocupar el trabajo de los historiadores o los críticos más que de manera tangencial, y por eso mismo apenas es relevante para nuestro estudio. El alfarero rústico no es objeto de interés para el crítico, si acaso sólo cuando su labor se ve incorporada al acervo del arte “de élite,” por ejemplo por la adopción de sus rasgos en el trabajo de los vanguardistas interesados en el primitivismo, ya sean el primitivismo local o folclórico de un Brancusi, ya el exotista de un Gauguin o un Picasso. *Las Señoritas de Avignon* serán consideradas una obra maestra de la vanguardia y el MoMA pagará 28000 dólares por su adquisición en 1937;<sup>737</sup> pero las máscaras africanas que las inspiraron se siguen vendiendo en los bazares de muchas ciudades a precios (comparativamente) de miseria:

“Ante la cacareada democratización de los productos artísticos subsiste más pujante que nunca la tradicional escisión entre el gran arte de élite y el arte de masas. (...) La sociedad neocapitalista actual, inclinada a todo tipo de compromisos, permite nuevos sistemas de consumo exigidos por la dinámica de su estructura económica, pero al mismo tiempo propugna – en el arte más que en ningún otro producto- las viejas costumbres de recepción en virtud de los privilegios de posesión”.<sup>738</sup>

No serán estos artesanos anónimos los que encabezan el ataque a la academia ni certifiquen su ocaso. Serán sectores tanto del ámbito intelectual como de las “artes liberales” los que, dentro o fuera de la práctica, y a veces incluso desde la propia academia (como ya hemos visto) se presenten como alternativa “visible” a la institución mercantilista y compartan protagonismo con ella en los libros de historia. La amplia base artesanal, herida por la industrialización, fue en el mejor de los casos adjunta al estamento oficial si es que se la prestaba atención, pero entonces, como ahora, poco considerada desde los núcleos de poder (estatales o privados) a la hora de escribir la crónica estética de nuestra cultura.

Como mucho, la artesanía fue instrumentalizada tardíamente como parte de una estrategia de contestación y crítica encabezada por sujetos tan procedentes de la “élite” como la institución a la que censuraban. Incluso las más conocidas excepciones, como las Arts and Crafts o la Bauhaus, se han hecho un hueco gracias más a la resonancia de sus figuras protagonistas (Morris, Moholy Nagy, Kandinsky, Gropius, etc) que gracias al producto, nada desdeñable por cierto, de sus talleres. Es justo reconocer que la misma línea teórica que alumbró el academicismo fue responsable igualmente de la minusvaloración de la artesanía en general y, durante siglos, de las actividades estéticas de otras culturas que sólo entrado el siglo XIX comenzarían a ser vistas con un interés que iba más allá de lo

---

<sup>737</sup> Bozal, 1991, 164. El periplo comercial de esta obra resulta altamente representativo del peso que los factores publicitarios y especulativos han llegado a tener en el arte contemporáneo, pero su análisis detallado no corresponde a este apartado de nuestro estudio.

<sup>738</sup> Marchán Fiz, 144. Fiz hace hincapié en que ni siquiera en la era de la reproducción mecánica a gran escala y la difusión audiovisual permitidas por las nuevas tecnologías se ha logrado cerrar la dicotomía sancionada por el Renacimiento. Como veremos en el siguiente capítulo, si al menos en aquel periodo el precio de la obra podía establecerse sobre unos criterios de calidad y autenticidad, hoy día tales criterios son mucho más evanescentes, de tal modo que los avances técnicos han hecho nacer otro tipo de industria, más de entretenimiento que cultural, pero no han puesto al alcance de las masas las obras de mayor renombre, puesto que éste se establece sobre criterios no necesariamente técnicos. Los campesinos holandeses del XVII podían decorar sus casas con las magníficas pinturas de sus compatriotas, pero hoy deberían conformarse con una reproducción impresa. Los precios que alcanzan las obras de la Edad de Oro de la pintura holandesa están sólo al alcance de las grandes fortunas, y lo mismo rige para los artistas modernos de primera línea consagrados por el mercado.

meramente antropológico.<sup>739</sup> Pero que en el contexto actual se mantenga la elevada discrepancia de cotización entre los productos del “Arte” y los de los “oficios” constata que el interés económico que se hallaba en la base de muchas reivindicaciones ha sobrevivido perfectamente al ocaso de la institución que nació de su mano. Y que ha sido ahí, aunque a través de estilos que ya nada tienen que ver con su ideario, donde las academias de arte han logrado su mayor triunfo: puesto que incluso tras desaparecer como agentes de regulación del mercado o como difusoras de una doctrina, el poso del prestigio que ganaron para sus miembros sigue marcando una clara diferencia “de clase” entre el artista “intelectual” que puntualmente logra gozar del reconocimiento del entorno (aunque a veces éste le llegue *post mortem*) y el “mecánico” artesano que sigue en un escalafón retributivo y de consideración que en poco se diferencia del que se le otorgó durante la Edad Media. Tras más de tres siglos de trayectoria las formas han cambiado considerablemente; el fondo, en cambio, es muy semejante.

---

<sup>739</sup> Uno de los artistas estadounidenses más destacados de la década de los 80, Basquiat, de origen afroamericano, reconocía que su descubrimiento del arte africano se había producido por influencia de la pintura de Picasso, de la que era un gran admirador. La capacidad de los medios de difusión en el ámbito de la cultura produce fenómenos como éste, en el que la fuente de inspiración de un movimiento puede quedar eclipsada por la obra derivada de ella. Probablemente el artista citado no hubiera mostrado interés por la “artesanía” africana de no haber mediado la influencia del “Arte” inspirado por ella. Haden Guest, 128.



### **3: LA POLÉMICA RELACIÓN DE LA ACADEMIA CON LA MODERNIDAD.**





### 3.1: Precedentes históricos y primeros enfrentamientos.

El siglo XVIII puede considerarse como la Edad Dorada del academicismo. Pese a que no había recuperado el grado de autoridad propio del periodo de Luis XIV, su amplia extensión por el continente había compensado más que sobradamente el debilitamiento de su monopolio en su país de origen y había convertido su modelo en canónico. No obstante, con esta extensión, común a todas las coronas del continente, la academia ya había vinculado irreversiblemente su suerte a la del poder político: hasta entonces, las academias italianas o la misma academia parisina podían entenderse como modelos autóctonos vinculados a un entorno concreto; pero en el momento en que uno de estos modelos fue imitado de manera generalizada, se convirtió en la referencia con la que todas las academias iban a ser comparadas en el futuro.

El Antiguo Régimen mantendría una apariencia de estabilidad hasta finales de siglo. Hasta entonces puede decirse que el modelo académico a él adjunto no tuvo que afrontar más que problemas coyunturales que en lo esencial no afectaban a su estructura. Sin embargo, en sus últimas décadas damos con un momento histórico en el que nuevas estructuras sociales comienzan a configurarse sin ser todavía capaces de desplazar definitivamente a las establecidas. La Revolución Francesa es el primer intento en firme de ruptura con el andamiaje del Antiguo Régimen, y evidencia que éste encara ya el ocaso de su predominio, por más que la Restauración aplaze el desenlace hasta bien entrada la centuria siguiente. En este choque entre lo viejo y lo nuevo, su dependencia del estado va a poner a la academia en el bando conservador, y conforme las transformaciones sociales se consoliden su papel se va a ver cada vez más contestado, a la par que debilitado.

No obstante, el proceso no es ni rápido ni definitivo; del mismo modo que en la Modernidad perviven usos que no dejan de ser ecos del Antiguo Régimen, las academias, aunque muy transformadas, siguen coexistiendo con sus rivales en una situación que en cierto sentido recuerda la que se dio durante el largo periodo en el que convivieron con los entonces anticuados gremios medievales. En cualquier caso, y teniendo en cuenta las tesis dominantes en la actualidad, es inevitable que en el debate entre la Modernidad y la tradición o el clasicismo, la academia siempre aparezca posicionada contra la primera y englobada entre los segundos, por más que existan matices y que el enfrentamiento entre unas posturas y otras haya pasado por fases muy diversas.

Lo que es un hecho es que, por más que la academia fuera criticada desde su nacimiento, no podemos hablar de un frente claro contra sus principios hasta que no lo hubo contra el régimen político que la apoyaba, y este frente no comienza a tomar forma hasta finales del siglo XVIII. El antiacademicismo de los artistas burgueses de la república holandesa no llegó a ser relevante, y entre los libertinos escépticos del Rococó francés más que oposición lo que hubo fue indiferencia;<sup>740</sup> ambos casos no pasaron de ser simples prolegómenos.

*“Los artistas no iniciaron ninguna campaña antiacadémica hasta 1790 y ésta no se extendió hasta después de 1800 (...) Los escritores de la Ilustración usaban sus dardos con*

---

<sup>740</sup> Pevsner, 194. Aunque cite a los artistas holandeses como pioneros en la oposición al academicismo, ya hemos visto que ese papel lo desempeñaron los gremios a escala general en toda Europa, y que por eso las críticas fueron más duras en los países con tradición academicista, esto es, Italia y Francia. De hecho, hasta el *Sturm und Drang* no aparece una militancia claramente antiacadémica que pretenda posicionarse desde una perspectiva presuntamente progresiva y no, como la gremial, regresiva.

brillante ligereza, atacando por el placer de atacar, mientras que los predicadores del evangelio del Sturm und Drang trataron de aplastar la resistencia usando los puños y cualquier cosa de que pudieran echar mano. *La revolución intelectual se convirtió en una revolución de apasionados sentimientos, y la revolución social y política era ya inminente.* Las primeras batallas se libraron, y esto es muy característico, en Alemania, en el campo de la *Weltanschauung*, y en Francia, en el campo de la política práctica”.<sup>741</sup>

Por todo ello hemos estudiado las manifestaciones previas en el apartado de “Primeras crisis,” dejando para este momento el análisis de los movimientos de envergadura que desde entonces hasta la actualidad han actuado en contra o al margen de la práctica académica y de su andamiaje teórico e ideológico.

---

<sup>741</sup> Pevsner, 133. La cursiva es nuestra.

### 3.1.1: La reacción contra la academia:

#### 3.1.1.1: El *Sturm und Drang* y el Romanticismo: el individualismo como norma.

Es necesario destacar un hecho fundamental a la hora de iniciar esta parte de nuestra exposición: las academias de arte no tuvieron un carácter monolítico ni absolutamente unitario en sus diferentes manifestaciones, pero sí un amplio núcleo común de principios que marcan unas señas de identidad claras y relativamente bien definidas desde la consolidación del modelo mercantilista hasta su superación (parcial) avanzado ya el S. XIX. No ocurre así con los diferentes movimientos que se van a alzar contra ellas, o que van a actuar al margen de su programa. No hay, por ejemplo, *un* romanticismo; éste cambia considerablemente según las fases de su desarrollo, el país que lo acoge o las escuelas que lo integran, no digamos ya los movimientos de vanguardia que surgen a su estela y que prevalecen hasta nuestros días:

“(…) las definiciones del romanticismo que se formularon a comienzos del siglo XIX son tan contradictorias que no es posible reducirlas a un sistema único y coherente. Y lo mismo puede decirse, evidentemente, de las obras artísticas y literarias más importantes (...) Su característica más obvia es la diversidad, y sin embargo en todas ellas se manifiestan opiniones sobre el arte y la vida que difieren radicalmente de las expresadas con anterioridad. Como en otro contexto ha señalado Lévi-Strauss, “no son las semejanzas, sino las diferencias, las que hacen que se parezcan”. Al artista romántico, individualista apasionado y creador espontáneo por naturaleza, de la manera más esencial e íntima, toda norma le resultaba profundamente antipática.”<sup>742</sup>

En ese sentido, y aludiendo a la indeterminación del movimiento, no debe extrañarnos que Baudelaire se refiriera a él no como algo determinado por el tema o el estilo, sino por “una manera de sentir”.<sup>743</sup> Y aunque esta manera tampoco es unívoca, sí es verdad que el sentimiento romántico, con sus registros y matices, puede definirse en su conjunto como uno de cierto desapego hacia la época que le ha tocado vivir: la inadaptación social y el inconformismo pueden manifestarse bien mediante el *spleen* o el estado de melancolía introspectiva que tantas veces desemboca en locura o suicidio, hasta erigirse en tópico, o bien mediante el activismo intelectual y/o político de sus miembros. Tanto si elige el camino del aislamiento en paraísos (o infiernos) particulares, como si es el de la abierta rebeldía, en el romántico se hace palpable más que nunca el choque entre el individuo y su realidad más inmediata, pues según el diagnóstico de otro autor francés, Musset, para ellos: “El presente siglo [XIX] (...) separa el pasado del porvenir, sin ser lo uno ni lo otro”.<sup>744</sup> Y esta situación en la que se ha perdido la unidad con un pasado a menudo idealizado, sin que se atisbe un proyecto viable o prometedor que reemplace al pretérito, deja en una difícil encrucijada vital e intelectual a un nutrido grupo de inadaptados. Unos inadaptados que toman conciencia de su estado sólo a título particular, pero que coinciden en él formando una comunidad que, aunque desorganizada y a veces inconsciente de su propia existencia, es lo bastante amplia como para adquirir peso histórico.<sup>745</sup>

---

<sup>742</sup> Honour, 14.

<sup>743</sup> Op. Cit, 15.

<sup>744</sup> Citado por Javier Arnaldo, en Bozal, 2004, 202.

<sup>745</sup> En su breve ensayo sobre el romanticismo, Ricardo Baeza explota la definición de Baudelaire y llega a considerar lo romántico como una forma de entender la actividad artística y literaria que se ha manifestado a lo largo de la historia en un proceso de alternancia con su opuesto, lo clásico (entendido aquí en un sentido

Entre otras cosas, lo que esta diversidad del romanticismo supone es que las críticas contra la academia (cuando no se reacciona ante ella con abierta indiferencia) varían tanto en el grado de intensidad de las mismas como en los argumentos que esgrimen para justificar su hostilidad. Dar cabida a todas y cada una de las alternativas posibles queda fuera del alcance de este trabajo. Pero sí resulta obligado hacer mención de las líneas más significativas, bien por el peso histórico que llegaron a tener, bien por la claridad con que ejemplifican la influencia recibida de la institución a la que atacan, o bien por manifestar raíces comunes con aquélla en sus postulados por más que el desarrollo de cada discurso conduzca a una situación a la larga antagónica.

El término “romántico” aparece en Inglaterra a mediados del siglo XVII, “...donde el adjetivo *romantick* tiene el sentido de “al modo de las viejas novelas”, entendiendo por “novela” lo que en ese país era entendido como “romance”, una narración fantástica de asunto generalmente caballeresco y que impregnará de su aire imaginario y arcaizante el significado del nuevo vocablo.<sup>746</sup> Aún no se deduce de esta definición un carácter programático ni un contenido ideológico propio, pero se apunta ya una pulsión hacia lo irracional y hacia el pasado anterior al surgimiento del Antiguo Régimen, esto es, hacia la Edad Media, de la que se destacan su misticismo religioso y la primitiva configuración de las identidades nacionales europeas que surgirán diferenciadas del sustrato unificador impuesto por el Imperio Romano y su cultura clásica. A lo largo del siglo XVIII “romántico” se irá despojando de sus connotaciones inicialmente peyorativas y será adoptado de manera positiva en distintos países, que aportarán nuevos matices con los que se irá enriqueciendo: al sentido dado originalmente por los ingleses, los italianos y franceses añadirán el de lo pintoresco, y los alemanes el de “románico”, designando con ello a las lenguas y culturas neolatinas. “Románicos, romances se llamaron a los nuevos dialectos nacidos de la fusión del latín con la lengua de los conquistadores germánicos, y, de ahí, “romanzi” [novelas] las obras literarias escritas en estos dialectos, de donde viene la palabra romántico.”<sup>747</sup> Análogamente a lo sucedido en Inglaterra, esta adhesión del término que los alemanes dieron a una escuela literaria supuso la transferencia de sus temas a su significado: todo lo relativo a las novelas de caballerías y de amor cortés, lo maravilloso, fantástico e irreal, se convirtieron en las señas de identidad más populares y reconocibles de lo romántico y en las que iban a dominar durante su puesta de largo, acaecida en el tránsito del siglo XVIII al XIX. En las décadas previas a su consolidación, en paralelo a su adopción en algunos círculos eruditos y a caballo del éxito del *Werther* de Goethe, arreciaba también en Alemania la polémica del *Sturm und Drang* (“*Tempestad e Impulso*”), que contribuiría a dotar a su romanticismo de un carácter más denso, amplio y comprometido que el del resto del continente.<sup>748</sup> Pasado su largo periodo de incubación y definición, puede decirse que como corriente estética dominante el romanticismo tomó el

---

más amplio que el referido al clasicismo grecolatino o al academicista). Al considerar lo romántico como fugaz y lo clásico como perdurable, puede decirse que se limita a utilizar el término “romántico” como equivalente del “moderno” de Baudelaire, si bien aporta múltiples elementos definitorios que marcan distancias con el poeta francés. No obstante, el conjunto de estos planteamientos no tiene en cuenta que precisamente uno de los rasgos más importantes del romanticismo, como ya veremos, es el de su naturaleza historicista, con lo que los autores en él encuadrados no aceptarían de buen grado su adscripción a un movimiento recurrente a lo largo de la Historia, en lugar de perteneciente a un momento histórico concreto. Baeza, 1930.

<sup>746</sup> D’Angelo, 28.

<sup>747</sup> August Schlegell, citado en D’Angelo, 29.

<sup>748</sup> La denominación se debe al título de un drama escrito por Maximilian Klinger en 1776. Vicente Jarque, en Bozal, 2004, 213.

relevo del neoclasicismo hacia la última década del siglo XVIII y se mantuvo vigente hasta 1840-50,<sup>749</sup> momento en el cual las corrientes realistas comenzaron a imponerse. No obstante este relevo, algunos de sus principios más importantes han perdurado durante un periodo mucho mayor y podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que siguen siendo los dominantes en la actualidad, especialmente en lo referente a la valoración de la subjetividad del artista y al difícil encaje de ésta en su entorno sociocultural correspondiente.<sup>750</sup>

Desde el punto de vista geográfico, el romanticismo confirmó el desplazamiento sur-norte que han seguido las ideas dominantes en el ámbito de las artes desde el Renacimiento hasta hoy. Si en Italia se consumó la ruptura conceptual y operativa entre arte y artesanía, provocando con ello la germinación de los principios académicos, y en Francia se certificó la consolidación de la institución académica y de las teorías clasicistas acerca de las Bellas Artes, correspondió en cambio a Inglaterra y Alemania alumbrar un nuevo entorno ideológico-estético como modelo a seguir. Pero con la notable particularidad de que esta vez dicho entorno no iba a verse como prolongación de sus predecesores, sino más bien como ruptura con éstos: Francia toma el relevo de Italia como *heredera*, pero Inglaterra y sobre todo Alemania lo harán más bien como *opositoras* a las tendencias que hasta ese momento habían dominado sin apenas contestación. Es cierto que en muchos casos la ruptura no fue total, y que los románticos hicieron suyos (a veces inadvertidamente) principios y teorías de raíz clásica o académica, por ejemplo cuando defienden una renovación del enfoque que hasta entonces se había dado al arte de la Antigüedad antes que su abandono como modelo, pero el cuadro general que presenta el movimiento es el de oposición o superación del periodo precedente, más en los contenidos que en las formas. Y aunque es cierto que en occidente la capital cultural y artística va a seguir siendo París (de hecho, habrá que esperar al desenlace de la Segunda Guerra Mundial para confirmar definitivamente el paso de su primacía a los Estados Unidos) no podemos obviar que las tendencias más destacadas surgidas en territorio galo, sobre todo en los albores del siglo XX, ya van a estar claramente influidas por el marco romántico y por todas sus implicaciones y derivaciones.

Ya hemos visto que fuera de las academias el desarrollo de las artesanías o las artes populares no se vio frenado, y de hecho sufrió con mucha más fuerza el impacto de la Revolución Industrial que el de las normativas impuestas por los académicos de cada país.<sup>751</sup> Pero desde este ámbito no se plantea una oposición abierta al academicismo; no, al menos, desde la desaparición de los gremios como instituciones de peso. La escisión que separa al artesanado de los artistas se ha impuesto de tal modo que ambas esferas de actividad llegan a ignorarse mutuamente por entender la divergencia de sus intereses, y sólo alguna andanada ocasional motivada por puntuales conflictos de competencias rompe esta recelosa convivencia. Dejemos claro además que pese a las diferencias de principio entre una mentalidad artesana y otra liberal o artística, gremios y academias comparten un sentido de la tradición como legado ejemplar y aceptan la posibilidad de impartir unos contenidos en el seno de un marco educativo, es decir, mantienen un modelo jerárquico en

---

<sup>749</sup> Así lo entiende al menos Hugh Honour, 30. Para algunos estudiosos alemanes, más centrados en la elaboración teórica de los románticos que en el impacto de sus ideas, cabría distinguir entre un Romanticismo inicial (1796-1802), uno medio (hasta 1815) y uno tardío (1815-1830) D'Angelo, 30.

<sup>750</sup> D'Angelo, 14.

<sup>751</sup> "Lo que empeoró las cosas fue que la revolución industrial y la decadencia del oficio, la aparición de una nueva clase media sin tradición, y la producción de obras a bajo precio, que se enmascaraban con el nombre de "arte", acabaron por desbaratar el gusto del público". Gombrich, 422.

que el alumno se subordina al maestro o profesor, y ambos a su vez se sujetan a unas normas, sean tradicionales, naturalistas o abstractas, pero por encima de todo *comunes y transmisibles*. Por lo tanto, descartados los modelos heredados de la Edad Media, el debate con y contra la academia se originará desde nuevos focos, y esta novedad hará que las más de las veces se busque una superación del modelo vigente antes que una vuelta a modelos pretéritos. Y en ese sentido el Romanticismo adquiere un protagonismo aún mayor que el que luego tendrán los movimientos de vanguardia: se trata del primer caso de oposición abierta y a gran escala contra el academicismo desde los primeros choques con los gremios renacentistas, y si alguna vez hubo algún atisbo de organización o vínculo entre sus dispares componentes, éste presentó como aglutinante el común rechazo a la línea oficial impuesta en las artes al entenderla como manifestación estética y visible del régimen político. Además, y como veremos, resulta imposible entender la génesis y el carácter de las vanguardias más comprometidas sin analizar la influencia que van a recibir de las principales teorías románticas. Incluso en el arte contemporáneo y en sus manifestaciones más banales o mercantilizadas es posible rastrear un eco, muchas veces tergiversado, de tales teorías:

“El racionalismo como principio científico y práctico se recobró pronto de las acometidas románticas, pero el arte de occidente sigue siendo “romántico”. (...) Efectivamente, no hay producto del arte moderno, no hay impulso emocional, no hay disposición de ánimo del hombre moderno, que no deba su sutileza y su variedad a la sensibilidad nerviosa que tiene su origen en el romanticismo (...) Todo el siglo XX dependió artísticamente del romanticismo”.<sup>752</sup>

Las protestas contra la autoridad se hacen extensivas a todas las manifestaciones de ésta; y en aquella época, como ya hemos dicho, era el modelo francés el adoptado por las cortes, y por lo tanto sus usos y costumbres los que más rápidamente se identificaban con la élite. Para los intelectuales refractarios al sistema, si la Revolución Francesa pudo suponer un paréntesis en la antipatía con que se trataba todo lo afrancesado, las Guerras Napoleónicas sólo sirvieron para que la antigua hostilidad volviera con nuevas fuerzas. En cualquier caso se debe destacar que en su empeño contestatario el camino más fácil (y también el más frecuente) para los románticos y sus precursores fue el de oponerse sistemáticamente a los pilares sobre los que se sustentaba el discurso dominante: por ello defienden particularismo (nacional o individual) contra universalismo, cristianismo contra paganismo, sentimentalismo contra racionalismo, Edad Media contra Antigüedad, sublimidad contra Belleza... A cada tesis impuesta por la mentalidad propia del Antiguo Régimen, los románticos respondían las más de las veces con su antítesis: Caspar David Friedrich, el pintor romántico por excelencia, se negó a realizar la peregrinación a Roma tradicional en los estudiantes de arte, mostrando con ello un doble rechazo, tanto hacia la autoridad académica como hacia la religiosidad católica que él, luterano, entendía como extranjera.<sup>753</sup> Y aunque en nuestro ámbito de estudio no todas estas antítesis van a tener el mismo peso, es necesario que examinemos las principales por su relevancia a la hora de definir el carácter del conjunto y por las interrelaciones que se plantean entre ellas.

De todas las corrientes prerrománticas que se dan en Europa es seguramente la del *Sturm und Drang* la que más va a contribuir a marcar el carácter posterior del movimiento, siempre recordando, como ya hemos dicho, la poca homogeneidad que éste mantuvo durante su desarrollo. En su naturaleza tiene mucho que decir el particularismo de la vida

---

<sup>752</sup> Hauser, Vol II, 180 y ss. La cursiva es nuestra.

<sup>753</sup> Honour, 85.

intelectual alemana del periodo. Los ilustrados franceses y británicos pudieron desenvolverse con cierta facilidad en sus respectivos países, apoyados por los grupos más significados de una burguesía en ascenso y contando incluso con el visto bueno de un poder político que intentaba adecuarse a las nuevas realidades engendradas en las esferas de la ciencia o la economía. Alemania, en cambio, se presentaba como un país con una coyuntura mucho más problemática:

“Es lo que se conoce como el “atraso alemán” sobre el que tanto insistirá Lukács. Este atraso venía a consistir en la situación de fragmentación nacional (con una Alemania dividida en incontables principados y ducados soberanos, semif feudales) y, por tanto, determinada por una dramática falta de articulación económica y social en sentido moderno. Se trataba, pues, de un contexto en donde las tareas preparatorias de la revolución burguesa no podían sino tropezar con los mayores obstáculos políticos e ideológicos, de modo que tuvieron que cumplirse bajo el signo de la tensión, del aislamiento y de la desconexión respecto al cuerpo vivo de aquella sociedad de la que debía alimentarse la cultura”.<sup>754</sup>

La atomización política de Alemania en cerca de doscientos estados, con sus respectivas administraciones y empeñados muchos de ellos en imitar la grandilocuencia cortesana de la vecina Francia, contribuía a que el súbdito alemán percibiera de manera mucho más clara y directa el estado de opresión política. La derrota militar sufrida por Prusia ante Francia en la Batalla de Jena (1806) hace aun mayor la fisura, pues las clases altas no sólo siguen la etiqueta de una nación extranjera, sino ahora también de un enemigo. Y pese a esta atomización, o precisamente por causa de la misma y en un afán de superarla, en ningún país de Europa arraigó tan fuertemente el concepto de un *Volkgeist*, o voluntad nacional, como en la Prusia de la segunda mitad del siglo XVIII, concepto que debe mucho a la obra de intelectuales como Herder o Fichte.<sup>755</sup> Varios factores explican la impronta de esa voluntad: los intentos unificadores (que no cristalizarán hasta el siglo siguiente); el anhelo de refugiarse en un acervo cultural común que sirviera como puente con el que superar la división política; y también el empeño de definir la propia identidad por oposición a la del resto del continente, entonces dominado por las ideas francesas, ideas que calan especialmente en la élites gobernantes sobre todo en lo referido al gusto y la moda: “(...) los intelectuales alemanes reprochan a los príncipes que gobiernan los diferentes Estados el abandono de las artes y la literatura autóctona y su dedicación completa al ceremonial de la corte, de esta manera sólo se aplican a imitar las maneras “civilizadas” de la corte de Francia. (...) todo aquello que revele lo auténtico (lo nacional y popular) y contribuya al enriquecimiento intelectual y espiritual será considerado como relevante de la *cultura*: por el contrario, lo que no es más que apariencia brillante, ligereza y refinamiento superficial, pertenece a la *civilización*. La cultura se opone de esta manera a la civilización [y al academicismo, añadimos nosotros], como lo profundo se opone a lo superficial”.<sup>756</sup>

De hecho, el romanticismo alemán conoció una corriente liberal y relativamente cercana a la Ilustración de sus vecinos (Baumgarten, Mendelssohn, el Lessing de madurez...) pero también desarrolló una rama más crítica con el proyecto del racionalismo ilustrado, descrita en el párrafo precedente, y que tiene sus fuentes en la obra de Hamann o M. Klinger, o en el *Werther* de Goethe (autor éste último que acabaría posicionado contra el romanticismo, pero que con el éxito de este drama de juventud se convirtió en

---

<sup>754</sup> Vicente Jarque, en Bozal, 212.

<sup>755</sup> Honour, 141.

<sup>756</sup> Picó, 1999, 49.



abanderado temporal del movimiento y cinceló y popularizó buena parte de sus rasgos más típicos, por no decir tópicos). Hamann y los padres fundadores de esta segunda corriente pertenecían mayoritariamente a la pequeña burguesía, una cultivada clase media obligada a trabajar en un país en el que era la protagonista de la actividad intelectual pero se veía completamente impedida en la actividad política. La constatación tanto de las insuficiencias del proyecto ilustrado, como de las sevicias del sistema y de la propia impotencia para transformarlo llevaron a buena parte de la intelectualidad alemana a un estado de resignación que inevitablemente contagiaria a sus ideas: "...perdió todo contacto con la realidad social y se hizo cada vez más aislada, más excéntrica e intransigente. Su pensamiento se hizo meramente contemplativo y especulativo, irreal e irracional; su modo de expresión se volvió caprichoso, encasillado, incomunicable, incapaz de tomar en consideración a los demás y opuesto a toda corrección venida del exterior".<sup>757</sup> Como constatará el Goethe de la madurez, ya desengañado del proyecto de aquéllos intelectuales, "...ningún público tiene fuerza ejecutiva, y en la desmembrada Alemania la opinión pública ni beneficiaba ni dañaba a nadie."<sup>758</sup>

Hauser considera que el *Sturm und Drang*, en su intento de superar las limitaciones del proyecto ilustrado denunciando sus carencias y la distancia que separaba sus enunciados de sus hechos, se alió inconscientemente con las fuerzas más reaccionarias de la sociedad alemana. Como veremos, este proceso de contestación volverá a darse, con más similitudes que diferencias, cuando la evidencia de las limitaciones de la Modernidad ampare en la segunda mitad del siglo XX un movimiento de crítica o revisión de sus principios que algunos quisieron etiquetar como "posmoderno".<sup>759</sup> En lo que al Romanticismo de refiere, es cierto que el irracionalismo fue un movimiento común a toda Europa, pero si en otros países se manifestó a través de un sentimentalismo ajeno al rigor clasicista y que ya estaba presente, por ejemplo, en el rococó francés y en su vocación lúdica y hedonista, aquí rebasa esos límites para erigirse además en un proyecto imbuido de un idealismo espiritualista "...que despreciaba la realidad empírica y se basaba en lo intemporal e infinito, en lo eterno y absoluto."<sup>760</sup> V. Rühle se expresa con menor contundencia hacia la naturaleza del movimiento, considerando que en todo caso lo que estos prerrománticos intentaron fue superar las limitaciones del racionalismo no en su totalidad, sino en aquéllos ámbitos donde consideraban que resultaba insuficiente o equívoco. Se critica el afán kantiano por diferenciar entre una Razón pública y otra privada, promoviendo una hipócrita inhibición del intelectual en materia política, o el racionalismo extremo de un Christian Wolff, que radicaliza las tesis cartesianas y considera a la Razón pura como suficientemente capacitada para resolver los problemas de toda índole, sean éstos metafísicos, políticos o estéticos, en una suerte de "absolutización del espíritu de geometría":

"La armadura metódica (esto es: contra el irracionalismo) del concepto racionalista de Razón y de lenguaje se mostró, sin embargo, demasiado pesada y estática como para integrar los divergentes cambios de experiencia de la época. Al mismo tiempo, sin embargo, tiene que señalarse que esas experiencias, en general, sólo podían desarrollarse y expandirse sobre el suelo que había preparado el racionalismo: sobre la naciente opinión pública burguesa, abierta, en principio, al juicio racional de todos los intelectuales".<sup>761</sup>

---

<sup>757</sup> Hauser, 117.

<sup>758</sup> Citado en Rühle, 15.

<sup>759</sup> Nos podemos remitir al apartado de definiciones dedicado a la Posmodernidad, y dentro de él a las reflexiones de Ortega o Habermas. V. Epígrafe 1.2.4.

<sup>760</sup> Hauser, 124.

<sup>761</sup> Rühle, 19.

Sin embargo, por más que aporte matices, incluso este autor debe reconocer que en sus intentos de aunar Fe y Razón, o de salvar la contradicción entre la expresión irreductiblemente personal de una experiencia y la necesidad de “adulterarla” para amoldarla a los limitados esquemas lingüísticos, los intelectuales del *Sturm und Drang* chocaron con escollos que no pudieron superar. Para ellos el empeño en alcanzar la verdad a través de la introspección no sólo topaba con el problema de su realización, sino también, y sobre todo, con el de dirimir si semejante logro sería comunicable a través del lenguaje o el arte y en todo caso bajo qué forma. Incluso los defensores de este movimiento reconocen su distanciamiento de la praxis social, enredado en una abstrusa metafísica, y si acaso discrepan de sus críticos en el grado en que se dio tal distanciamiento.<sup>762</sup> Donde sí puede verse unanimidad es en el reconocimiento al rechazo que manifestaron hacia toda autoridad emanada del estado, criticando el complaciente servilismo que hacia él mostraba un amplio sector del proyecto ilustrado.<sup>763</sup> Y resultaba perfectamente lógico que este rechazo se extendiera hacia cualquier institución dependiente de él, incluyendo la academia; una academia que entonces no se había convertido aún en blanco preferente de las críticas, pero que lo sería conforme los sucesores del movimiento fueran haciendo hincapié en la faceta estética de su discurso, estética en la que buscarían un refugio con el que refugiarse del fracaso de su proyecto en los ámbitos político y social. Porque si los ilustrados procuraron eludir el conflicto directo con el poder establecido y a lo sumo pretendieron corregir detalles de su estructura, lo cierto es que sus críticos alemanes fueron incapaces de articular una alternativa factible y en primera instancia no pasaron de ser una tormenta en un vaso de agua. En suma, y tras certificar este fracaso, si al inicio de este epígrafe hemos remarcado el estado de insatisfacción como característico del sentir romántico, puede decirse que Alemania era la nación más insatisfecha de Europa y la que por ese motivo iba a determinar más que ninguna otra el carácter del romanticismo, sobre todo en sus registros más radicales.

La virulencia del *Sturm und Drang* había llevado a un callejón sin salida por sus excesos, y seguramente por ello su naturaleza se vio atemperada en la obra de los autores del Círculo de Jena, donde podemos dar ya por consumado el paso del prerromanticismo al romanticismo pleno. Constituido a partir de 1796 en torno a los hermanos August Wilhelm (1767-1845) y Friedrich Schlegel (1772-1829), a él pertenecen autores de la relevancia de Novalis, Schelling, Tieck, o, en menor medida, F. Hölderlin y Wackoenroeder. Éste último nos dejó un completo testimonio del nacimiento de la nueva sensibilidad estética con sus escritos “Efusiones sentimentales de un monje enamorado del arte” y “Fantasías sobre el arte”, pero más significativa es la publicación de la revista *Athenaeum*: no sólo porque en ella publicaría Schlegel su “Diálogo sobre la poesía”, primera exposición cabal de la estética romántica, sino porque al presentar aportaciones de los miembros más activos del

---

<sup>762</sup> Para el sociólogo Wolf Lepenies, los males de este movimiento son “Una afectada hipertrofia de la esfera de la reflexión, una exclusión el ejercicio real del poder y la tendencia que de aquí resulta a la justificación de la propia situación, [y por lo tanto] producen dolor por el mundo, melancolía, hipocondría”. Rühle, 67.

<sup>763</sup> Hamann fustigó con dureza la actitud de acomodaticia de Kant o de otros ilustrados, partidarios de una razón que en su pretendido afán esclarecedor y formativo tenía siempre bien claro en qué líneas debía detenerse para no llegar a resultar auténticamente problemática para la autoridad política. Kant se refería al proyecto de la Ilustración como “...la salida del hombre de su minoría de edad, minoría de la que él mismo es culpable”, pero su actitud pasiva no pudo pasar desapercibida para el poeta el *Sturm und Drang*: “Con qué tipo de conciencia puede un racionante y especulador, atrincherado junto a su estufa y en gorro de dormir, echarle en cara a los menores de edad su cobardía, si su ciego tutor tiene como garante de su infalibilidad y ortodoxia un numeroso ejército absolutamente disciplinado” (...) “De qué me sirve el *traje de fiesta* de la libertad, si a diario llevo la blusa del esclavo” Citado en Rühle, 9 y 14 respectivamente.

grupo, se constituía en un verdadero órgano “de tendencia”, un baluarte desde el que sus colaboradores se posicionaban claramente comprometidos frente a los adversarios, unidos por vínculos comunes que pesaban más que las diferencias entre ellos. El Círculo de Jena mostró una voluntad explícita de influir en las esferas literaria, estética y filosófica, e intentó transformar radicalmente la manera de pensar y enjuiciar los productos de todas ellas. En todos estos rasgos, su modelo de actuación preludiaba con claridad los futuros manifiestos e “-ismos” que iban a resultar tan característicos del posromanticismo y las vanguardias, y esto hace de los románticos de Jena “*el primer movimiento estético-literario en sentido moderno.*”<sup>764</sup> Pero al mismo tiempo, percibimos en este modelo de organización un claro eco de las primeras academias italianas, *cuando éstas eran entendidas más como foros de debate erudito que como instituciones docentes*. Aunque las similitudes terminan en esta intención original, pues la evolución de los románticos apuntaba en dirección bien distinta a la de sus lejanos antecedentes renacentistas, el gesto tuvo un largo y fructífero recorrido:

“...en Heidelberg, en los *cénacles* de París, en Milán, en Hampstead y en el Lake District. Por lo que concierne a las artes visuales estaban los *barbus* o *penseurs* del estudio de David, la *Lukasbund* de Viena, los nazarenos y los *puristi* italianos en Roma y posteriormente, en Inglaterra, la hermandad prerrafaelista. Aunque creadas en oposición a las academias oficiales, muchas de ellas se parecían (a veces deliberadamente) a las sociedades que formaban los artistas antes de ser establecidas las academias e, inevitablemente, *solían sustituir un dogmatismo por otro*”.<sup>765</sup>

Su estructura no es el único elemento que tomará del academicismo. Paradójicamente, en los años en que se funda una agrupación llamada a ejercer como primera portavoz del antiacademicismo, el mayor de los Schlegell daba los últimos toques a su ensayo “Sobre el estudio de la poesía griega” donde reconocía el valor “absoluto e insuperable” de la obra de los clásicos.<sup>766</sup> Volvemos a otro caso de apropiación de estrategias académicas: los artistas del Renacimiento habían sustentado sus reivindicaciones en un sólido y variado discurso teórico expuesto y defendido en los tratados y las conferencias, y ahora los románticos hacían lo propio y centraban buena parte de sus esfuerzo en la elaboración de un discurso teórico e incluso programático que aun siendo más disperso que el del rival mostraba idéntica pretensión de adoptar un posicionamiento deliberado y autoconsciente en el mundo de las artes. El que el Romanticismo, como hemos visto, tuviera como caldo de cultivo los aislados gabinetes de la comunidad intelectual alemana no puede tampoco pasarse por alto en la descripción de este apartado, y condiciona igualmente la aproximación de los románticos a lo popular.

Porque a la aportación del grupo de Jena, especialmente valiosa por lo que tiene de intento de vertebración de las nuevas ideas, se une la de otro romántico alemán, Herder (1744-1803), al que Burke atribuye el descubrimiento de la cultura popular y “...para quien las canciones y narraciones populares, las representaciones teatrales y los proverbios, costumbres y ceremonias forman parte de un todo cultural que expresa el “espíritu” de un

---

<sup>764</sup> D’Angelo, 23.

<sup>765</sup> Honour, 265. La última cursiva es nuestra. Con las asociaciones preacadémicas, Honour se refiere a las que constituyeron el sustrato informal sobre el que luego se fundarían las academias italianas precursoras del modelo parisino y de las que ya hablamos en el epígrafe 2.2.5. Paralelamente surgieron grupos más informales, pero en éstos es más evidente la influencia de las cofradías formadas por los oficiales gremiales como válvula de escape a la autoridad de los maestros.

<sup>766</sup> D’Angelo, 19.

pueblo particular.”<sup>767</sup> La importancia de Herder radica fundamentalmente en que por vez primera se reclamaban cartas de nobleza para tradiciones culturales que, por origen geográfico o adscripción a las clases populares, habían sido ignoradas, cuando no vilipendiadas, por la doctrina académica. Manteniendo la dinámica de oposición a la que aludíamos en párrafos anteriores, si los artistas de la tradición renacentista y academicista habían puesto en valor los principios del arte grecolatino vinculado a la aristocracia y producido, en teoría, por artistas “nobles”, se buscaba ahora la fuente de inspiración en los cuentos y leyendas populares o de la propia Alemania o, por extensión, de culturas distintas a las que habían alumbrado el genio de un Homero o un Cicerón. Retomando el argumento de Picó, Herder oponía la “cultura” del folclore a la “civilización” clásica, pero incluso cuando se refiere a Grecia lo hace influido por Hölderlin y ve en ella la marca de Oriente, alejándose de la imagen de serenidad que persiguen sus contemporáneos neoclásicos:

“(…) la imagen de Grecia deja de ser la de ser exactamente la de la serenidad y la belleza: junto a la Grecia de Fidias y Sófocles, se descubre una Grecia que aún tiene la marca de los oscuros, los descompuestos y crueles ritos orientales; junto a la de los dioses olímpicos se descubre la Grecia de los misterios, Dioniso (anticipación de Cristo, para Hölderlin) junto a Apolo. También se descubre que lo *romántico* se reconoce (...) precisamente en ese elemento *oriental*”.<sup>768</sup>

Pero como hemos avanzado, no debemos perder de vista el factor teorizante y erudito tan caro a los teóricos de la época. Por más que hablemos de una recuperación del folclore y la cultura locales, ésta ya no se produce desde las coordenadas de lo popular: ni Herder ni Burke son campesinos, como tampoco lo serán los artistas de vanguardia que seguirán la estela de esta tendencia en el siglo XX. La aproximación a la cultura local de cada país se hace “desandando” el camino el proceso de asunción de una cultura común a la élite intelectual europea y no puede por tanto ser espontánea. En cierto modo, topamos con el problema ya enunciado por Winckelmann y que iba a cuestionar los esfuerzos de reintegrar el discurso artístico en la práctica cotidiana: si el arte griego surgía de una espontánea comunión con la Naturaleza, difícilmente podía recuperarse su estilo en un periodo histórico carente de esos lazos. Análogamente, la posición que adopta el artista ante la cultura del pueblo ya no puede ser tan genuina como la que se había dado hasta la Edad Media. Al margen de sus logros estéticos, si el clasicismo académico no dejaba de ser impostado tampoco era plenamente genuina la recuperación que el Romanticismo hacía de cada folclore. Los autores renacentistas habían desencadenado y consolidado un proceso que había redefinido de modo irreversible las relaciones del “Arte” con el “arte”, generando tensiones que posteriormente resolverían con desigual fortuna prerrafaelitas, nazarenos, primitivistas o diferentes autores de la vanguardia hasta nuestros días. Lo que Marchan Fiz diagnostica de ciertos intentos vitalistas del siglo XX de recuperación del arte pasado se puede aplicar también perfectamente a los siglos XVIII y XIX porque no es más que una variación de un problema de ya largo recorrido:

“(…) los vitalismos actuales difícilmente se sustraen a la pérdida de inocencia que envuelve al artista consciente de su arte desde el romanticismo (...) El artista actual ya no

---

<sup>767</sup> Picó, 147

<sup>768</sup> D’Angelo, 74. Recordemos que al hablar del neoclasicismo ya describimos con detalle que a este periodo corresponde la vasta empresa de recuperación arqueológica del legado antiguo, y que ésta había servido, entre otras cosas, para enriquecer la visión que se tenía del mismo, ofreciendo tanto matices como alternativas que calarían tanto entre los académicos como entre los románticos. Obviamente, estos últimos fueron mucho más lejos en su reinterpretación de la imagen convencional que se había tenido de la Grecia Clásica.

es ingenuo ni cultiva la “inocencia natural”, más propia del mito de lo primitivo y lo popular que de la sofisticación artística. Ante la inviabilidad de un retorno desprejuiciado a la naturaleza, entran en acción las estrategias de la espontaneidad, el “como si”, de una, a menudo, refinada cultura artística”.<sup>769</sup>

Afianzados ya unos principios “fundacionales”, la obra de los pensadores de Jena y de otros encuadrados en tendencias vecinas fue popularizada en el resto de Europa, y sobre todo en Inglaterra y Francia, a través de la obra *De l'Allemagne*, de Mme. de Staël, quien de hecho cultivó una estrecha amistad con los Schlegell. Y si bien es cierto que en su texto la formulación de los principios románticos aparecía algo diluida, Delacroix reconoció en esta exposición muchas de sus propias ideas, mientras los poetas de su generación se veían no ya reflejados, sino directamente influidos por su lectura. La aceptación de este ideario seguramente se vio acrecentada por el estado de desengaño que experimentan los sectores más progresistas de la sociedad conforme se desdibuja el proyecto emancipatorio original de la Revolución Francesa y quedan desacreditados algunos de los principios ilustrados que han contribuido a su génesis. Pero no todos los intelectuales y artistas franceses se vieron seducidos por la obra de sus vecinos alemanes; el modelo académico implantado en Europa era heredero del alumbrado en París y Versalles y mascarón de proa de la expansión de las ideas francesas por el continente. La pulsión nacionalista del romanticismo era demasiado obvia como para ser ignorada, y su carácter “alemán” visto como una amenaza a la preponderancia cultural francesa; como resultado de ello, *De l'Allemagne* fue prohibido por las autoridades en 1810 (“Vuestra última obra no es francesa”, diría uno de los responsables a Mme. de Staël), se ironizó sobre la existencia de una “Liga Romántica” aglutinada bajo el lema “Muerte a los clásicos”, y en la década siguiente la obra de los jóvenes poetas románticos fue denunciada por anti francesa. Según Honour, “(...) en el Instituto de Francia, Louis-Simon Auger se quejaba de que “su origen es por completo germánico.” Este chauvinismo, irónicamente, era resultado de un sentido romántico del nacionalismo. Auger identificaba el genio francés con el clasicismo y la Ilustración (...).”<sup>770</sup>

En efecto, la reacción a la defensiva de las autoridades haciendo un llamado a la custodia de unos valores patrios es un gesto romántico (tanto, que tal vez el mismo Herder la hubiera suscrito de haber sido francés y no alemán). Pero también, aclaremos este punto, es “académico”. La difusión de las ideas renacentistas por Europa no produjo una reacción de rechazo fuera de su cuna italiana, o al menos no por el hecho de que fueran “extranjeras”; al contrario, muchos artistas de otros países las acogieron de buen grado percibiendo el beneficio que suponían para el ejercicio de su profesión. Los gremios podían ver con recelo a los artistas procedentes del exterior, pero en tanto que competidores por el mismo mercado, no como portadores de unos principios o unas señas de identidad nacional ajenas a las propias. El proteccionismo era mercantil, no ideológico: se centraba en la regulación de la práctica del oficio y las relaciones con la clientela, pero no se hacía extensivo al ámbito de la doctrina, o más exactamente no entraba a valorar ésta en función de su nacionalidad: los artistas franceses más avezados adoptaron de buen grado las tesis italianizantes y las hicieron propias por el beneficio que les podían reportar, y de esa adopción surgió una academia. No obstante, y como ya vimos, las academias de arte no se desprenden enteramente de los usos gremiales, pero los manifiestan en un contexto más amplio y con matices que a la larga acaban siendo algo más trascendente. Del

---

<sup>769</sup> Marchán Fiz, 331.

<sup>770</sup> Honour, 52.

mismo modo que el estado absolutista convertía en nacional la escala localista de los diversos gobiernos feudales previos a él, la academia había llevado su proteccionismo a idéntica escala, y la disputa abierta por la *Querelle des Anciens et des Modernes* era ya un ejemplo claro de chauvinismo mucho antes de que los románticos convirtieran el problema de la identidad nacional en uno de los ejes de sus reflexiones. Francia había adoptado unos principios clasicistas procedentes de la herencia que Roma había dejado en Italia, y sobre ellos mismos había llegado a proclamar la superioridad de su arte sobre el de la Antigüedad y sobre el de los italianos. Ahora la escena se repetía con una notable variación en este tránsito hacia el norte: podemos decir que Alemania había absorbido el chauvinismo de la academia francesa y, tras acentuarlo y someterlo a una profunda revisión, se lo devolvía a los franceses bajo la forma, más aguda, de nacionalismo.

No debe deducirse de aquí que el nacionalismo romántico sea un simple eco del chauvinismo que exhibiera la academia de LeBrun a los pocos años de consolidarse. Es también algo más. Los académicos del bando “moderno” proclamaron su superioridad sobre los antiguos basándose en un criterio progresivo en el que se buscaba la excelencia sobre las mismas metas a que apuntaba la Antigüedad clásica. Es decir, se comparaban partiendo de una *equivalencia* estilística e ideológica, y sólo se planteaba una diferencia en el nivel de los logros de cada sujeto histórico. El nacionalismo romántico, aunque lleve implícita una carga valorativa que no siempre pudo o quiso evitar, se construye remarcando *las diferencias* y la identidad particular de cada agente del proceso histórico, aceptando incluso una divergencia en los objetivos y en el horizonte de cada caso. En efecto, los pintores italianos del Renacimiento no mostraban las mismas inquietudes que sus colegas “artesanos” del resto de Europa, pero es que también ellos mismos habían aceptado el carácter mecánico de su trabajo hasta el gótico tardío.

Como fruto de esta reivindicación del pasado nacional, y más en concreto de aquéllas etapas del mismo que han permitido una diferenciación de los diversos caracteres nacionales y aún de sus idiomas, en el Romanticismo brota con fuerza una tendencia historicista que choca frontalmente con las pretensiones de universalidad de las academias y con su idea de progresividad en el arte, y es ahí donde el nacionalismo romántico alumbra la mayor diferencia con su contrapartida académica. Para Herder es fundamental entender que “...la naturaleza de ciertos fenómenos sólo puede comprenderse mediante la comprensión de sus orígenes históricos; el redescubrimiento de la edad media y la necesidad de que cada época histórica se valore en base a principios propios y *no se commensure según normas abstractas (...)*”.<sup>771</sup> La influencia de sus ideas sobre sus contemporáneos es notable y sirve para romper lazos hasta entonces cuestionados sólo tangencialmente. “La estética teórica se abría a la consideración directa de las obras de arte, llegando a pensarse a sí misma como *filosofía del arte* o, mejor, como *filosofía de la historia (del arte)*, algo muy distinto a lo que venía sucediendo desde sus orígenes, incluyendo a Kant. Se cancelaba la posibilidad de considerar como tarea de la estética la fijación de cánones, reglas y modelos: si el arte es histórico, lo que vale como modelo para una época no puede valer para otra distinta”.<sup>772</sup> Por tanto, carece de sentido hablar de modelos en el arte puesto que toda obra constituye una individualidad que debe ser entendida atendiendo al contexto en que ha surgido, y no a un listado de preceptos que pueden aplicarse indistintamente a todas ellas sin considerar dicho contexto.

---

<sup>771</sup> D’Angelo, 40. La cursiva es nuestra.

<sup>772</sup> D’Angelo, 47.

Cierto que la *Querelle* había entreabierto la puerta a esta perspectiva, y que los autores que participaron en aquellos debates estaban entendiendo que el marco histórico de cada grupo había definido su carácter y su nivel de calidad, reconociendo los lazos que unían al artista con una realidad social concreta. No obstante, si para los académicos la existencia de un marco abstracto y atemporal permitía comparar cualitativamente el arte de todas las épocas con la misma vara de medir, para los románticos tal comparación era, bien imposible, bien innecesaria. Schlegell pretendió sepultar definitivamente el debate al afirmar que “El arte se funda en el saber, y la ciencia del arte es su historia.”<sup>773</sup> El neoclásico Winckelmann iba a llegar aún más lejos que sus precursores franceses al entender los productos de cada época como frutos de ésta, vinculados indisolublemente a la misma y a sus particularidades, y su defensa de la naturaleza “orgánica” de un estilo, sujeto a fases de desarrollo, le granjeó las simpatías de algunos sectores de la intelectualidad romántica, como tendremos ocasión de comprobar; pero una vez más este teórico no vio en sus ideas una justificación de la pluralidad de alternativas en el ámbito artístico, sólo una explicación de las mismas. El arte griego seguía siendo una cumbre insuperable que descartaba una valoración favorable de los demás estilos o tendencias (salvo cuando se aproximaban a él). Lejos del romanticismo fundar una jerarquía tan sólida.

Este proceso de diferenciación nacional, de búsqueda de una identidad particular para cada estado europeo (y que será más acusada en unos países que en otros) discurre paralelo a otro igual de importante pero a menor escala, en el que ya no se particulariza a cada grupo nacional con relación a los demás, *sino a cada individuo de ese grupo con relación a sus congéneres*. El romanticismo nace a la par que los nacionalismos, de los que es padre o hermano en buena medida, y es en muchos aspectos reflejo de éstos en la cultura, pero al tiempo que defiende el carácter histórico o peculiar de cada pueblo, considera que dentro de éstos cada uno de sus miembros es a su vez único y singular, y que dicha singularidad es un valor en sí misma. Ya Vasari había centrado su obra en las vidas de los artistas, pero ahora los románticos llevaban los planteamientos vasarianos a un nivel insospechado por su precursor. Si para Vasari la personalidad del artista era presentada como ejemplo moralizante y como medio para alcanzar un fin estético al que debía supeditarse, ahora era la obra de arte el medio para alcanzar a vislumbrar la personalidad que la había creado. Miguel Ángel se había entregado a la consecución de un ideal artístico con cuya perfección había “superado” a la Naturaleza, pero ahora se invertían los papeles. No había necesariamente una perfección que alcanzar, pues ya hemos visto que el arte no estaba supeditado a principios abstractos, sino que lo que hacía lograda o interesante a una obra de arte era precisamente su capacidad para permitirnos conocer la personalidad de su autor con independencia de cualquier criterio de juicio externo a éste. De todas las aportaciones hechas por el romanticismo, el individualismo es la única que puede competir en importancia con el rechazo a las normas, entre otras cosas porque son dos caras de la misma moneda. Si cada artista es único y tiene un lenguaje propio es imposible que la misma norma general pueda tener validez para todos. La ya mencionada pérdida de la antigua armonía con la naturaleza dio pie a que Schlegel contrapusiera la *naturalidad* de los clásicos a la artificiosidad de los *modernos* (sus contemporáneos románticos en este caso), y esta artificiosidad era fruto directo de un peso cada vez mayor de la teoría sobre la práctica, como si la necesidad del discurso que ya se había hecho ineludible en el renacimiento pasara a convertirse, cada vez más, en un lastre que ahogaba cualquier posibilidad de aproximación espontánea a lo artístico y que facilitaba paralelamente una coartada para los respectivos discursos personales de cada autor: “La artificiosidad se hace

---

<sup>773</sup> Citado en D’Angelo, 52.

evidente en el aislamiento en que acaba por encontrarse cada una de las obras de arte, reducida a la condición de fragmento cuya cohesión depende únicamente de la fuerza externa del poeta, quien, a su vez, se convierte en individuo aislado del tejido de la cultura en que opera: el artista moderno está *solo*, y la originalidad genial es, en la modernidad, el objetivo del artista y el criterio supremo del juicio”.<sup>774</sup> Como tendremos ocasión de describir, en la modernidad la soledad del artista será un tópico frecuente que por un lado le empujará al cultivo de una poética particular, pero por otro, *le hará más dependiente que nunca de los intermediarios* que tendrán que tender puentes entre su obra y la incompreensión del público.

El intento de marcar distancias con el academicismo llevó también a un replanteamiento del estilo y las fuentes. El clasicismo se había erigido como recuperación del legado de la Antigüedad clásica y por lo tanto el suyo era un lenguaje estético de carácter pagano, por más que triunfara en las cortes católicas y fuera un estilo afectado por el manierismo de la Contrarreforma. Lo más obvio para los escritores románticos fue buscar la alternativa en el arte cristiano, y por diferentes motivos. No sólo se trataba de la evidente dicotomía religiosa cristiano-pagano, sino también de recuperar las esencias de la religión dominante durante el periodo medieval, periodo tan del gusto romántico y que había permitido la diferenciación idiomática y nacional del continente. Su misticismo encajaba bien en la pulsión irracionalista o sentimental de buena parte del romanticismo y daría origen a dos de los movimientos más relevantes del siglo XIX, el de los prerrafaelitas y el de los nazarenos.<sup>775</sup> Pero la consecuencia más relevante de esta nueva actitud hacia la religiosidad fue la conversión del propio arte en una religión. También los neoclásicos habían sacralizado parcialmente su actividad en el empeño de marcar distancias con la banalidad del Rococó, pero en todo caso no habían rebasado la frontera de la épica. Sus contemporáneos iban a llegar más lejos. Hay que añadir que la Revolución Francesa había contribuido a acentuar la conciencia de pertenecer a un país y a un momento histórico determinados, y en esto había potenciado el sentir romántico, pero también había contribuido a implantar un cierto laicismo que había cifrado en la razón el papel de dar respuesta a todos los problemas, fueran sociales o personales, una tarea que desde un principio se reveló excesiva. Que una autoridad intelectual como Kant marcara los límites del entendimiento humano contribuyó a lo que Honour considera el mayor renacimiento de la religión desde el siglo XVI, y a esto no es ajeno el esfuerzo de la contrarrevolución, que ve en la edificación de iglesias (214 nuevos edificios sólo en Inglaterra entre 1818 y 1824) un antídoto contra el desorden. Pero era evidente que tras la Reforma no se podía afrontar la problemática de la fe con la misma confianza que en la Edad Media:

“En la angustia de su duda, algunos hallaban consuelo en el amor humano, sensual, que recuperaba para ellos una santidad religiosa, casi medieval. *Otros recurrían a la nueva religión del arte (...)*.

T. E. Hulme tachó al romanticismo de “religión caída” y algo hay de verdad en esa crítica. Fueron muchos los que identificaron el arte con la religión, especialmente los que no eran cristianos ortodoxos. “*Die Kunst selbst ist Religion*”, afirmaría Schinkel. Y esta

---

<sup>774</sup> D’Angelo, 54. Shlegel diferencia así entre la poesía *ingenua*, a la que pertenecen los autores que se hallaban en comunión con la naturaleza, con la poesía *sentimental*, que es aquella practicada por los que buscan el retorno a ese estado de comunión ya perdido precisamente desde la actividad teorizante y reflexiva. Evidentemente Schlegel tenía en mente a los románticos cuando hablaba de los artistas sentimentales, pero no cabe duda de que en esta categoría encajarían aun mejor los propios académicos, especialmente en su rama neoclásica. Algo así debió intuir Schiller cuando le dedicó el apelativo de “grecómano” en un epigrama. Op. Cit, 53.

<sup>775</sup> Sobre éste último volveremos más adelante, precisamente por la notable influencia que ejerció sobre la enseñanza impartida en las academias.



ecuación la confirmaba, más que negarla, el devoto Runge al escribir: La religión no es arte. La religión es el don supremo de Dios, que puede embellecerse y ser más claramente comprendida a través del arte”<sup>776</sup>.

El propio Kant reconoció el vínculo entre el sentimiento estético y la religión: “La admiración de la belleza, tanto como la emoción, por los fines tan diversos de la naturaleza, que en un espíritu reflexivo está en estado de sentir, aun ante una representación clara de un creador razonable del mundo, tienen algo en sí de semejante a un sentimiento *religioso*”<sup>777</sup>. En una línea semejante, el poeta inglés Coleridge “...describió el estado estético de la conciencia como un momento de casi-creencia que llamó “poetic faith”, una forma de cognición en la que quedaban suspendidas voluntad y entendimiento (...) El sentimiento estético cobra tal énfasis como momento incondicionado de integridad de nuestras disposiciones subjetivas en la contemplación, que se presenta como acto panteísta de autoconciencia. El pintor Ph. O. Runge lo definió como “sentimiento de nuestra cohesión con el universo todo”. De esta grave inflexión de la teoría del sentimiento emana una responsabilidad ética y religiosa, a la vez que estética.”<sup>778</sup>

En un grabado sobre un cuadro de Franz Pforr “...Rafael y Durero aparecen arrodillados junto a un trono en el que una personificación del Arte ocupa el lugar de la Virgen como mediadora entre el hombre y Dios”<sup>779</sup>. En esta línea, Blake lleva a cabo una particular reinterpretación de la doctrina platónica, ya que si bien desprecia igualmente los datos sensibles como forma de acceder al Ser trascendente, niega que sea la razón el mecanismo que nos permite conocerlo y asigna este papel al arte (el mismo que Platón despreciara en su “República” como mera actividad mimética), un arte que ya no bebe en las fuentes de la razón o la naturaleza, sino en la de la imaginación, que es “...el mundo de la eternidad. Es el seno divino donde iremos después de que nuestro cuerpo vegetativo muera. Este mundo de la imaginación es infinito y eterno, mientras que el mundo generacional o vegetativo es finito y temporal. En este mundo eterno existen las realidades permanentes de todas las cosas que nosotros vemos reflejadas en el espejo vegetal de la naturaleza”<sup>780</sup>. Aquí es inevitable recordar el papel que Vasari asignaba a Miguel Ángel como “enviado de Dios” y concluir que, si el arte era una religión o bien una vía de mediación entre la divinidad y el hombre, el artista quedaba entonces consagrado como sacerdote de este nuevo culto. Obviamente, la academia, por más que deba varios de sus principios al tratadista italiano, no tomó tan al pie de la letra esta parte de su discurso ni llegó tan lejos en su consideración del papel del artista. Pero como ya vimos, en el periodo neoclásico había abandonado la amoralidad versallesca para investir a pintores y escultores del papel de difusores de unos valores morales y cívicos que además debían ejemplificar a

---

<sup>776</sup> Honour, 293 y 310. La primera cursiva es nuestra. La segunda generación romántica, más cínica y desengañada que su predecesora al dudar también del papel transformador del arte, no profesó más evangelio que el de *l'art pour l'art*. El poeta francés Nerval “ruega a Dios con ironía que le otorgue “el poder de crear en torno a mí un universo que me pertenezca, de dirigir mi sueño eterno en vez de sufrirlo”, pero enseguida cae en la cuenta: “Entonces, es verdad, yo sería Dios””. Guillermo Solana, en Bozal, 2004, 311.

<sup>777</sup> Kant, 1970, 403, Nota 1.

<sup>778</sup> Javier Arnaldo, en Bozal, 2004, 208.

<sup>779</sup> Honour, 311.

<sup>780</sup> William Blake, “A Vision of the Last Judgement”, citado por Tonia Raquejo, en Bozal, 2004, 272. Por más que se inscriba entre los precursores del romanticismo, Blake hizo algunas concesiones a la academia: como los académicos, consideraba el color como más inestable y emotivo que la línea, y al requerir ésta un mayor grado de abstracción para el artista recurrió a ella como base de su obra, en la estela de los trabajos de estilo depurado del neoclásico Flaxman.

un tiempo con su comportamiento y con su obra (de ahí la consideración de Lessing del control que las autoridades debían ejercer sobre las artes).

No obstante, a lo sumo David había sido abanderado de los ideales republicanos primero, y del Imperio después, sin que mediara en ello ninguna función profética; como mucho, era un “ciudadano ejemplar”. El sesgo religioso adquirido por el romanticismo, en cambio, perviviría incluso cuando se hubiera perdido casi totalmente un sentimiento tradicional de la fe, y de ello sería buena muestra el decadentismo cultivado por Baudelaire u Oscar Wilde. Este último llegaría a afirmar que “la naturaleza, al igual que la Vida, es una imitación del arte... la Vida imita al Arte mucho más de lo que el Arte imita a la Vida”, y por eso “la Vida va siempre más deprisa que el realismo, pero el Romanticismo va siempre delante de la Vida”.<sup>781</sup> Que un sector del academicismo, ya desde sus orígenes manieristas hasta el neoclasicismo, había centrado su práctica en la copia de las obras de los grandes maestros antes que en la de la Naturaleza (bien por entender la de los maestros como superior al natural, casos de Vasari o Zuccari, bien por entenderla como atajo en el que se hallan resueltos los problemas inherentes al hallazgo de la Belleza ideal, casos de Mengs o Winckelmann) es un hecho ya documentado debidamente; y por ello es necesario insistir en la paradoja de hallar reminiscencias de su discurso en autores que por norma se posicionaron contra lo académico.

Aislamiento de la actividad intelectual, preocupación por la problemática metafísica, distanciamiento hacia el sentir y las normas de la propia época, gusto por la introspección y la caracterización tanto de grupos nacionales como de individuos, irracionalismo místico o, en su defecto, sentimentalismo, inconformismo y rechazo a la autoridad... Sobre semejantes bases era fácil que germinaran las ideas acerca de la independencia del artista o de la inmanencia de su actividad como algo que brotaba de su propio yo y era por tanto ajeno a la realidad objetiva:

“La creación artística, que tanto para el clasicismo cortesano como para la Ilustración era una actividad intelectual unívocamente definible y apoyada en reglas de gusto explicables y que podían aprenderse, se convierte ahora en un proceso misterioso que surge de fuentes tan insondables como la inspiración divina, la intuición ciega y una incalculable disposición de ánimo. Para el clasicismo y la Ilustración el genio era una inteligencia esclarecida vinculada a la razón, la teoría, la historia, la tradición y los convencionalismos; para el *Sturm und Drang* se convierte en un ideal para el que es decisiva sobre todo la falta de estos vínculos. El genio se redime de las miserias cotidianas en la tierra imaginaria de un libre albedrío sin restricciones. Vive en ella libre no sólo de las cadenas de la razón, sino que al mismo tiempo está en posesión de fuerzas místicas que hacen innecesaria para él la ordinaria experiencia sensible”.<sup>782</sup>

No es difícil volver a hallar paralelismos entre esta postura hacia el arte y la que de alguna manera habían defendido los manieristas e incluso el propio Rafael.<sup>783</sup> No obstante, los románticos alemanes llegaron a estas conclusiones por un camino propio en el que poco

---

<sup>781</sup> Oscar Wilde, “La decadencia de la mentira”, citado en Alcayde Egea, 522. Para Wilde el gran enemigo a abatir no fue tanto la academia como el “vulgar” realismo, por tanto su alianza con lo académico es más bien casual y toma de ella lo que tiene de idealista, rechazando en cambio su faceta normativa. Wilde, como Baudelaire, es un fenómeno imposible de entender sin contar con los procesos de urbanización e industrialización a gran escala que iban a convertir al mundo rural en poco menos que sinónimo de exotismo, un exotismo que ambos autores, en especial el segundo, vieron desde una abierta antipatía.

<sup>782</sup> Hauser, Vol. II, 130.

<sup>783</sup> Ver epígrafe 2.2.4.2.

tenía que ver la obra de Vasari y menos aún la de sus epígonos. Hay por tanto entre las similitudes también diferencias notables, siendo la mayor y la más relevante la de la inefabilidad del proceso de inspiración artística. Ya hemos explicado que por mucho que los manieristas, y en especial Zuccari, defendieran la existencia de una “Idea interna” como generadora de la obra de arte, su vínculo a un proyecto docente como el académico y su necesidad de obtener el apoyo oficial les llevaron a atemperar sus principios y a establecer una racionalización de los mismos que no los hiciera incompatibles con un plan de enseñanza, por más que no lograran eludir contradicciones que el clasicismo francés manejaría mejor. Pero en su origen el romanticismo no es un movimiento nacido en los talleres de los pintores o escultores, sino en los estudios de los hombres de letras, y no siente ninguna obligación normativa semejante a la de sus predecesores porque no se considera obligado hacia el práctico, sólo ante el teórico o el público. En el debate sobre la autonomía del arte, más que descartar los argumentos previos, va a incrementar su número al actuar desde una esfera diferente en la que los filósofos y literatos cobran especial relevancia. Kant definía el arte como “la producción por medio de la libertad, es decir, mediante una voluntad que pone razón a la base de su actividad”,<sup>784</sup> con lo que plantea que tal libertad no es una superación de cualquier sujeción o norma, sino una capacidad consciente de auto organización que le es dada a los artistas y, en especial, a los genios:

“*Genio* es el talento (dote natural) que da la regla al arte. Como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos expresarnos así: *genio es la capacidad espiritual innata (ingenium) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte*”.<sup>785</sup>

Al no poder dar reglas estrictas al arte por carecer la experiencia estética de un componente apriorístico (no podemos saber si algo va a gustarnos hasta que lo percibimos) la originalidad deviene en elemento fundamental de la obra del genio, y precisamente por su originalidad cabe esperar de ella que sea modelo, tal y como lo es la Naturaleza. En este aspecto concreto podemos entroncar tanto con la mentalidad manierista (el autor modélico) como con la romántica (rechazo de lo normativo). Pero como los manieristas y a diferencia de los románticos, Kant está muy lejos de romper completamente con la sujeción a reglas, sólo matiza que por sí mismas no garantizan la consecución de una obra modélica o “genial”: “(...) como la originalidad del talento constituye una parte esencial (pero no la única) del carácter del genio, creen los espíritus superficiales que, para mostrar que son genios nacientes, no se puede hacer nada mejor que desasirse de toda la violencia de escuela de las reglas, creyendo que se va más gallardo en un caballo salvaje que en uno de escuela. El *genio* puede sólo proporcionar, para los productos del arte bello, un rico material, para cuyo trabajo posterior y para cuya *forma* se exige un talento formado en la escuela, a fin de hacer de él un uso que pueda facultarse ante el Juicio”.<sup>786</sup> Ya antes había

<sup>784</sup> Kant, 208. La alusión al criterio racional es la que marca distancias entre las obras de arte y las que, como los panales de las abejas, son fruto del instinto o de la “naturaleza” de su creador y pueden tener por tanto un valor estético pero no por ello ser consideradas como artísticas. Por eso, en la página 212, afirma que la Naturaleza es bella cuando nos parece una obra de arte y, recíprocamente, el arte es bello cuando se asemeja a la Naturaleza. El ejemplo de las abejas que aquí usa Kant fue posteriormente retomado por Marx en “El Capital” para diferenciar el carácter racional del trabajo humano por contraposición a la actividad instintiva propia de los animales, cuando compara el trabajo de las arañas con un tejedor, o el de las abejas con el de un arquitecto, que podría quedar “avergonzado” ante la precisión de las celdillas de un panal. V. Marx, 2000, Libro I, Tomo I, 242.

<sup>785</sup> Kant, 213. La proximidad con las tesis vasarianas es evidente, sólo que donde el alemán ve a la Naturaleza el italiano veía a Dios. En Kant, no obstante, se reconoce que la causa de la inspiración del artista es externa a él, lejos de la inmanencia de un Zuccari o de muchos románticos y vanguardistas posteriores.

<sup>786</sup> Kant, 216.

aclarado que en las artes es necesario buscar un “mecanismo”, algo que “haga violencias” y que constriña el espíritu del autor en unos cauces, y critica que “...algunos nuevos educadores creen excitar lo mejor posible un arte libre quitando de él toda sujeción y convirtiéndolo, de trabajo, en un mero juego”.<sup>787</sup>

En este aspecto, y por más que se haya considerado a Kant como responsable de acuñar el concepto de genio tal y como lo recogerá el Romanticismo, lo cierto es que este movimiento hizo una lectura del principio kantiano que en lo principal divergía ampliamente del sentido original que el filósofo le había dado, tal y como ya indicaba Alcayde Egea;<sup>788</sup> así, a Kant le correspondió más el papel de popularizar el término que el de darle su definición más extendida. Basta comparar sus tesis, por ejemplo, con las del Lessing de juventud:

“¿Verdad? ¿Cómo es de múltiple? Cada cual cree tener la suya, y cada uno tiene una distinta. No, no, sólo nos corresponde el error, y locura es nuestra ciencia”.<sup>789</sup>

Si el Romanticismo se vuelca sobre el misticismo y la irracionalidad, o sobre los aspectos más inefables de la conducta humana, es lógico que vea en la enajenación un potencial creador que se le negaba desde las coordenadas previas, y que valore más el ímpetu de lo sublime que la serenidad de la Belleza.<sup>790</sup> Para Schelling la fe y el entusiasmo son los motores sobre los que se impulsa el artista,<sup>791</sup> y Friedrich Schlegel, en su ensayo “Sobre el estudio de la poesía griega”, resume “(...) la única ley del arte moderno [romántico] es, al parecer, al ausencia de toda ley”.<sup>792</sup> Si nos retrotraemos al estudio de los tratados de Mengs, apreciamos mejor la distancia irreconciliable que le separa de los románticos: las cualidades que él busca en el aprendiz son la penetración, la atención y la paciencia, “(...) *sin dexarse engañar de aquella vivacidad y fuego que ordinariamente se toma por verdadero ingenio*, y que no lo es en realidad: pues por lo regular dicha viveza impide á los muchachos el poder reflexionar sobre las cosas, y por consiguiente el hacer progresos en la Pintura (...) Si tiene más juicio que viveza se podrá concebir buena esperanza”.<sup>793</sup>

Pero los románticos no aprecian el juicio en la misma medida que sus contemporáneos neoclásicos: no habiendo normas, no existe objeto de juicio que pueda ser examinado reflexivamente. En efecto, el arte es cuestión de fe, un acto apasionado sin constricciones: “Esta libertad no es ya un privilegio del genio, sino el derecho innato de todo artista y de todo individuo con capacidad. El prerromanticismo autorizaba sólo al genio a apartarse de las reglas; el romanticismo niega el valor de toda regla artística objetiva. Toda expresión individual es única, insustituible, y tiene sus propias leyes y su propia tabla de valores en sí (...) El movimiento romántico se convierte ahora por vez primera en una lucha por la libertad que no se dirige contra las academias, las iglesias, las cortes, los mecenas, los aficionados, los críticos o los maestros, sino contra el mismo principio de tradición, de autoridad y de toda regla”.<sup>794</sup>

---

<sup>787</sup> Kant, 210.

<sup>788</sup> Alcayde Egea, 300 y ss.

<sup>789</sup> Lessing en su juventud. Citado en Rühle, 27.

<sup>790</sup> D’Angello, 39.

<sup>791</sup> Schelling, 156.

<sup>792</sup> Citado en D’Angello, 53.

<sup>793</sup> Mengs, 328 y 330. La cursiva es nuestra.

<sup>794</sup> Hauser, Vol. II, 168.

No puede obviarse que esta pulsión hacia lo irracional es consecuencia directa de la ofensiva contra el racionalismo de la que hablaba Rühle en párrafos precedentes, y condujo a otra bifurcación de las muchas que vamos definiendo en este movimiento: de un lado estaban los que entendían la irracionalidad como una faceta de la complejidad de lo real, poco dada a encajar en los estrechos límites de la razón y sus sistemas. Y de otro y en sentido opuesto, se encontraban los que se refugiaban en su “locura” particular, convertida en una forma de escapismo idealista que daba la espalda al mundo:

“El paso del clasicismo al romanticismo fue radical: la idea siguiente se hizo ahora una idea típica: la ficción no sólo sirve a la belleza, sino que le sirve mejor que la verdad, que a menudo es mala y fea. En la vida no puede ignorarse la verdad, pero en arte uno puede “elevarse hacia el reino celestial de la ilusión””.<sup>795</sup>

Tatarkiewicz señala que entre el nuevo clasicismo predominaba la idea de la verdad como realidad suprema del arte (Boileau, “Rien n’est que le vrai”, Shaftesbury, “Toda belleza es verdad”), pero debemos entender esa verdad clásica o clasicista como un tipo de verdad *trascendente*, en la línea de la afirmación de Hegel cuando escribe que “La vocación del arte es el descubrimiento de la verdad”. Karol Libelt definió el problema coincidiendo en buena medida con el principio de *decoro* académico al explicar que “Las bellas artes... deben representar la verdad, aunque no una verdad abstracta, desnuda, culta –sino una verdad revestida de una forma apropiada, concebida como ideal”.<sup>796</sup> Entre académicos y románticos late un nexo común de exaltación idealista, y el segundo debe algo a su precursor, pero como ya hemos visto en otros casos el mismo fenómeno tiene implicaciones contradictorias. Si el idealismo academicista busca el engrandecimiento de un monarca o una dinastía, el romántico aparece como distanciamiento de una realidad social con la que se discrepa rotundamente. Si el primero busca una función propagandística que influya sobre la sociedad, el segundo no quiere saber nada de ella, frustradas sus expectativas de cambio. Análogamente, si el arte medieval (preacadémico) fue una poderosa herramienta de enaltecimiento de la religión cristiana, para muchos románticos el arte sólo se enaltecía a sí mismo y se transformaba así en una religión por derecho propio. Una religión que tomaba el idealismo academicista para desarrollar un discurso muy distinto, orientado a la constitución de un refugio en el que aislarse o con el que defenderse de una realidad hostil, que lo es principal y precisamente por las *normas* que impone al romántico.

Porque, volviendo a lo que se ha apuntado al inicio de este epígrafe, “El arte actual (...) –escribe H. Heine en 1831- se encuentra en una fastidiosa contradicción con el presente”.<sup>797</sup> Las ansias de libertad de los procesos revolucionarios de 1830 chocan con el absolutismo dominante, y éste tiene como bandera el arte de las academias. Ni la renovación neoclásica logra evitar que se perciba al estilo académico como anacrónico, pues su ruptura con el estado no se consuma en absoluto y se percibe a la academia como deudora de éste al menos en tanto que institución dependiente del mismo.

En lo que a las artes plásticas se refiere el tema predilecto de los pintores será un género que para las academias siempre ocupó uno de los peldaños más bajos en el escalafón: el paisaje. Y en el tratamiento que se le dispensa vemos cómo ha evolucionado el enfoque que se le había dado desde el renacimiento. Para los autores renacentistas la Naturaleza había ofrecido un modelo a estudiar, era un objeto de análisis del que extraer

---

<sup>795</sup> Tatarkiewicz, 344.

<sup>796</sup> Para todas las citas, Tatarkiewicz, 344. La cursiva es nuestra.

<sup>797</sup> Citado por Javier Arnaldo, en Bozal, 2004, 204.

leyes que para la facción academicista serían normas que ya habían sido fijadas exitosamente por los antiguos; en cambio, para un romántico esa misma Naturaleza es una fuente lírica de inspiración. El paisaje no es un problema a resolver mediante la aplicación de fórmulas deducidas de la observación, es, en palabras de Amiel, "...un estado de ánimo", y esta afirmación nos devuelve a la definición de Baudelaire dada al principio de este epígrafe:

"Lo que interesa, pues, es la creación de un ambiente a la manera de Chateaubriand y de Bernardin de Saint-Pierre, o mejor aún a la manera de Byron y Ossian, ya que la tempestad, el viento, la tormenta, el curso de las nubes y, en una palabra, el movimiento resulta lo más opuesto al "carácter inmutable de la Eterna Naturaleza" y lo más odiado por los clásicos (...) La nueva generación de paisajistas (...) será alternativamente romántica, realista, e incluso neoclásica, pero nunca más habrá de olvidar la primera lección del Romanticismo: la Naturaleza vive".<sup>798</sup>

Pese a su riqueza de tendencias y matices, a la luz de lo expuesto no cabe duda de que la postura del Romanticismo hacia la academia fue mayoritariamente de rechazo, e incluso en el mejor de los casos no planteó su desaparición pero sí una profunda reforma de su naturaleza. Un caso ejemplar de romántico "reformista" es el de Schelling (1775-1854), quien en 1807 fue llamado a pronunciar el discurso inaugural de la Academia de Bellas Artes de Múnich, aprovechando la ocasión para presentar una versión resumida de sus ideas estéticas de tal modo que éstas pudieran encajar en un programa formativo como el que se supone iba a plantear la institución que había requerido su presencia. Resulta interesante que nos detengamos con cierto detalle en su exposición porque en ella se ve más lo que une que lo que separa a románticos y a académicos, y se puede entender mejor la raíz común que une el fondo del neoclasicismo y el romanticismo, por más que su posicionamiento final condujera a una relación de enfrentamiento. De hecho, conviene recordar que este carácter hasta cierto punto conciliador del discurso de Schelling le granjeó la duradera enemistad de alguno de sus oyentes, concretamente de F. Heinrich Jacobi, uno de los mayores exponentes del *Sturm und Drang* y con el que a partir de aquí mantendría una larga polémica. En cuanto al contenido del texto propiamente dicho, tras comenzar con la debida loa a las autoridades<sup>799</sup> (y en esto no se aparta lo más mínimo de autores tan distantes en el tiempo como Vasari, Pacheco, o Marés Delaunoy, éste último ya en el siglo XX) el poeta alemán empieza a desglosar una serie de principios que en muchos puntos podría haber suscrito su tan admirado Winckelmann. Schelling entendía que el artista no debía imitar a la naturaleza en lo relativo a su apariencia, sino en su capacidad creadora, en su potencia para la generación de una infinita variedad de formas, tendiendo en este punto un puente también hacia el consejo de Leonardo que animaba al aprendiz a crear "como una segunda naturaleza".<sup>800</sup> Y como el neoclásico, descartaba que toda imitación fuera válida, ya que el discípulo de la naturaleza "... solamente debía reproducir los objetos bellos, y aun éstos, sólo en lo que tuvieran de hermoso y perfecto." Aceptando que la naturaleza presenta mezclados lo feo y lo bello, el dilema se plantea en el momento en el que el artista debe reconocer la belleza auténtica entre toda la compleja variedad de formas que estudia, y aquí entra en juego la facultad del alma para saber identificar la ansiada perfección, que no es si no "la vida creadora que hay en ella. Por eso,

---

<sup>798</sup> Francastel, 267.

<sup>799</sup> Schelling, 115.

<sup>800</sup> Ver epígrafe 2.2.4. No obstante, Schelling destaca la gran diferencia que separa a la Naturaleza y al artista: la primera crea a partir de lo inconsciente para llegar a la consciencia ("(...) la naturaleza comienza sin conciencia y termina con conciencia, la producción no es teleológica, pero sí el producto". Op. Cit, 117, Nota 4). El artista, por el contrario, crea a partir de un Yo consciente para reproducir lo inconsciente.

aquel que sólo contempla la naturaleza como algo muerto que tiene ahí delante nunca podrá culminar con éxito ese profundo proceso”. Winckelmann entendió parcialmente este problema al situar “el alma dentro del arte en toda su efectividad y la sacó de su indigna dependencia elevándola al reino de la libertad espiritual”, pero los discípulos de su escuela tomaron sólo una versión banalizada de su idea de imitación y, lo que es aun más grave, la aplicaron no a la naturaleza misma, sino a su más acabada interpretación, el arte de la Antigüedad, con lo que el objeto de la imitación cambió, pero no la imitación misma.<sup>801</sup> Este anclaje en la realidad circundante matiza cualquier apuesta por el idealismo; es más, se recorre en sentido inverso el camino planteado por los manieristas tardíos cuando hablaban de una belleza ideal que el artista proyecta sobre la imperfecta materia. Ahora no se refleja lo abstracto en lo material: al contrario, el artista ha de remontarse de lo real a lo ideal en una suerte de proceso inductivo y sin perder de vista su punto de partida, esto es, lo particular y concreto. En este sentido al menos el individualismo romántico actúa como punto de encuentro con los hechos y obliga a una recuperación de la rica variedad de propuestas ofrecidas por la naturaleza, para someterla al mismo proceso de criba en que se fundamentaban tratadistas anteriores.

Llegados a este punto, encontramos en las ideas de Schelling principios derivados de otro de los autores que aportó sus matices al edificio neoclásico: Lessing. Si éste desarrollaba su teoría del “momento pregnante” para resolver parte de los problemas inherentes a la plasmación de la Belleza o del movimiento en las artes plásticas, el poeta romántico elabora una interesante variación de su tesis para afinar su definición de la belleza en las artes: “Si como observa el excelente experto [en alusión a Goethe] toda criatura de la naturaleza goza de un único instante de verdadera y perfecta belleza, también será lícito decir que goza de un único instante de plena y perfecta existencia. En ese instante dicha criatura es lo que es en toda la eternidad y fuera de él sólo le tocan un devenir y un perecer. *Al presentarla precisamente en ese único instante, el arte consigue sacarla fuera del tiempo, consigue hacerla aparecer en su puro ser, en la eternidad de su vida (...)* nosotros no exigimos el individuo, sino que queremos ver algo más, queremos ver el concepto vivo del mismo. Ahora bien, cuando el artista reconoce la mirada y la esencia de la idea creadora que en él habita y es capaz de extraerla y alzarla por encima de él, *convierte lo individual en un mundo en sí mismo, en un modelo eterno*”.<sup>802</sup> Esta visión de la belleza como algo ahistórico a lo que se llega cuando se suprime de la obra el factor temporal, contingente, y este ansia de una eternidad generalizadora pueden ser románticas en la forma en que se expresan, pero sin duda que su fondo es claramente clasicista. No obstante, recalquemos de nuevo que a las diferencias de base se añaden las de matiz; al igual que Schelling considera que la virtud no radica en la ausencia de pasiones sino en el dominio de éstas, la belleza no se logra con la supresión de lo emotivo o expresivo, sino con la subsunción de estos factores a lo bello. Que esta subsunción se hubiera logrado en el academicismo (tan dado a denostar los “excesos” del barroco) es algo de lo que el autor duda seriamente:

“Fue sólo en tiempo de los *Carracci* cuando la imitación de los clásicos (...) se convirtió en un principio formal y se trasladó, sobre todo con *Poussin*, a la teoría del arte de los franceses, quienes tienen casi de todas las cosas elevadas una comprensión

---

<sup>801</sup> Schelling, 119 y ss. Como ya vimos al hablar de Winckelmann, éste recomendaba la copia de las obras clásicas como atajo para facilitar el entendimiento de la belleza por los aprendices, pero no perdió de vista la fuente original de la que manaba dicha belleza, y que no era otra que el natural.

<sup>802</sup> Schelling, 128 y ss. La cursiva es nuestra. Ese instante de verdadera belleza que aparece alguna vez en la vida de todo ser viviente no puede por menos que recordarnos su versión banalizada en los “quince minutos de fama” de Andy Warhol.

meramente literal. Después, con *Mengs* y con una mala interpretación de las ideas de *Winckelmann*, acabó asentándose entre nosotros el mismo principio lo que provocó en el arte alemán de mediados del siglo pasado una falta tan grande de espíritu y de brillo, unido a un olvido tan total del sentido originario del arte, que hasta algunas rebeliones aisladas contra esta tendencia normalmente no fueron a su vez más que un sentimiento de incompreensión que condujo fuera de una tendencia a la imitación para caer en otra aún peor”.<sup>803</sup>

El segundo punto en común con Lessing aparece en el escaso aprecio que Schelling mostraba por la literaturización de la pintura o la escultura, marcando además distancias entre el discurso de los teóricos y lo que es la práctica artística propiamente dicha:

“...aunque se supone que la mayoría de los artistas tratan de imitar a la naturaleza, lo cierto es que muy pocas veces llegan a alcanzar un concepto sobre qué sea la esencia de la naturaleza. En cuanto a los expertos y los pensadores, precisamente debido a ese mayor grado de inaccesibilidad de la naturaleza, suelen encontrar más cómodo deducir sus teorías de la consideración del alma que de una ciencia de la naturaleza. Normalmente, dichas teorías suelen ser demasiado insustanciales: es verdad que *en general dicen algunas cosas buenas y verdaderas sobre el arte, pero son completamente ineficaces para el propio artista y completamente infructuosas de cara a la ejecución del arte.*

(...)Las artes plásticas, como el arte poético deben expresar pensamientos del espíritu o conceptos cuyo origen es el alma, *pero no mediante el lenguaje, sino como la callada naturaleza: mediante la figura, mediante la forma*, mediante obras sensibles e independientes de ella.”<sup>804</sup>

No sólo se certifica el distanciamiento entre las teorías de los intelectuales y los conocimientos verdaderamente útiles para la práctica de las artes,<sup>805</sup> sino que se retoma la interpretación original del texto horaciano y se acepta que aunque artes plásticas y verbales puedan hablar de los mismos principios y buscar el producir efectos semejantes en el ánimo del público, deben hacerlo sin abandonar las coordenadas que les son propias en cada caso. Aunque el romanticismo promulgara una hibridación de las distintas artes bajo el paraguas del “arte total”, el filósofo del “Discurso” no perdió de vista las diferencias existentes entre ellas, diferencias que marcaban tanto los límites como el potencial de cada una y que constituían su identidad particular.

Es en el tramo final de su breve alocución donde Schelling presenta los principios de más difícil encaje con el modelo académico pero también donde más clara aparece una contradicción que ya vimos en Vasari y que desde entonces se ha hecho recurrente en una faceta del discurso sobre las artes. Como el tratadista italiano, y al igual que hicieran Winckelmann, Pacheco, Palomino o Cennini, reclama de la sociedad y del gobierno la obligación de atender debidamente a las artes y enaltecer la dignidad de éstas y de las ciencias: “(...) el arte depende de modo muy especial de la opinión pública y necesita un entusiasmo tan general por la sublimidad y la belleza como aquel que surgió en el siglo de los Médici (...) en donde toda fuerza se mueve libremente y todo talento se muestra con placer porque cada uno es valorado de acuerdo con su dignidad, en donde la inactividad se considera vergonzosa y la vulgaridad no provoca la alabanza porque se aspira a una meta elevada y extraordinaria”. Y no obstante, a renglón seguido añade: “*Arte y ciencia sólo*

---

<sup>803</sup> Schelling, 152, Nota a pie.

<sup>804</sup> Schelling, 116.

<sup>805</sup> Recordemos que ya Lessing afirmaba que las críticas certeras eran la excepción en el mundo de las artes, y que con más frecuencia sólo servían para embarullarlo todo.



*pueden moverse en torno a su propio eje; el artista, como cualquier persona que trabaja con el espíritu, sólo puede seguir la ley que Dios y la naturaleza han escrito en su corazón y ninguna otra. Y por eso tampoco se le puede recompensar externamente, pues todo lo que no hiciera para sí mismo y por su propia voluntad sería en el acto algo nulo. (...) tampoco nadie puede darle órdenes ni marcarle el camino que debe seguir”.*<sup>806</sup>

Tras desear el apoyo de las autoridades y el respeto al trabajo de los artistas, se afirma que éstos no pueden ser recompensados “externamente”; del mismo modo que Vasari defendía a un tiempo una mejora en la retribución de los artistas y acto seguido consideraba que éstos estaban por encima de tan mundanas preocupaciones, su eco romántico solicitaba el amparo de las autoridades y el desarrollo de un entorno social favorable para afirmar en el mismo párrafo que quienes necesitan tales atenciones son ajenos a las mismas y trabajan (o crean) partiendo de su personal entusiasmo. E igual de problemático es cerrar un discurso de apertura de una academia negando la sujeción del artista a una autoridad externa y rechazando igualmente que se le señale “el camino que debe seguir”. Lo que no impide que el poeta alemán rubrique su texto tal y como lo comenzó: ensalzando el buen gobierno y esperando que siga los pasos del vecino rey de Baviera (en aquel entonces José Maximiliano I) para dar “...al entendimiento libertad, al espíritu alas y a las ideas que son benéficas para el hombre realidad efectiva”.<sup>807</sup> Por más que ambos bandos, cada uno a su modo, pretendieran elevarse a las altas cimas de la trascendencia, el dinero y el ansia de prestigio se encargaban de allanar cualquier discrepancia.

En resumen, las ideas de Schelling sobre lo que debía ser una academia nos llevan a una situación intermedia en la disputa entre académicos y antiacadémicos (los románticos más extremistas). Existen en su teoría puntos en común con el academicismo, y muy especialmente con el de raigambre neoclásica. Pero aquí resulta obvio que el autor alemán tiene bien claro que la academia no ha estado a la altura de todas sus metas y que ha tergiversado en su práctica muchas ideas que sobre el papel resultaban perfectamente legítimas. Como explicamos en 2.3.4, debemos distinguir entre las críticas dirigidas al academicismo en general y las concentradas en una práctica determinada del mismo, entre la oposición al ideal y la oposición a lo real. Y desde este punto de vista, el romántico alemán se sitúa en la órbita de Goya cuando refuta no tanto la posibilidad de aprender el arte como la adecuación del modelo vigente a esa meta.<sup>808</sup> Schelling podía ser un reformista más radical que sus antecesores neoclásicos, pero ni mucho menos era partidario de la abolición del instituto académico.

Si en lo tocante a la academia Schelling pertenece a la minoría reformista frente a una mayoría francamente negacionista, en lo relativo a la autonomía del arte la posición de los románticos no es tan unánime y la óptica del conjunto presenta múltiples variables, muchas veces contradictorias. La faceta religiosa del primer romanticismo, que posteriormente se traduce en una visión del arte como nueva religión sometida a sus propias liturgias y misterios, incidió por un lado en la autonomía de la actividad estética, pero por otro, en tanto que se asignaba al artista el papel de visionario o poco menos que de sacerdote, es obvio que se buscaba una cierta proyección sobre la sociedad, bien que

---

<sup>806</sup> Schelling, 155. La cursiva es nuestra.

<sup>807</sup> Schelling,

<sup>808</sup> Tendremos ocasión de volver sobre Goya con más detalle. Lo que parece claro a la luz de sus opiniones, es que el artista aragonés consideraba evidente que el arte se “aprendía”; lo que no le resultaba tan obvio es que se supiera o pudiera “enseñar”.

ésta no estuviera aún capacitada para entender el mensaje.<sup>809</sup> Desde luego que si los románticos plantearon en firme la autonomía del arte fue en sus facetas más introspectivas e individualistas, pero conviene matizar que tal autonomía se planteaba desde coordenadas en principio opuestas a las académicas, por más que dentro de dicha oposición aparezcan puntos en común. La autonomía académica era consecuencia de la imposición de principios suprahistóricos y universales que podían aplicarse como generales y comunes a toda la comunidad artística en cualquier periodo y país. Los románticos, en cambio, negaban la validez de las normas y apostaban porque cada individuo se diera la suya propia al margen del conjunto; donde los primeros intentaban imponer una misma norma para todos los segundos intentaban liberar al individuo de toda norma externa. Se confrontaban así unos principios generales con otros individuales, pero las dos vías acababan conduciendo a un cierto tipo de ensimismamiento, más obvio, desde luego, en el caso romántico que en el académico.

No obstante, en un nivel más profundo del análisis aparece otra similitud más difusa y clave en nuestro estudio: en su empeño de liberar al individuo de todo principio normativo general *los románticos no dejaban de creer en otro principio general*, lo único que variaba era la naturaleza del mismo. Para unos, unas leyes abstractas relativas a la Belleza emanadas de cierta interpretación del arte clásico, para otros la exigencia de una ley propia para cada cual, para ambos, en fin, de lo que se trataba era de implantar un criterio común que a la postre se creía era el único válido para una práctica artística genuina. En el neoclásico Winckelmann ya se apuntaba la libertad artística como condición innegociable para la producción del gran arte, pero en el romanticismo, por vez primera, al artista se le “imponía” la obligación de ser libre para dotar a su trabajo de un carácter digno de consideración. Y esta imposición, este imperativo innegociable, se iría enquistando paulatinamente en la práctica artística hasta convertirse en un dogma tanto o más fuerte que los emanados de las conferencias de Le Brun, con el agravante de su naturaleza claramente contradictoria. Francastel, por citar un ejemplo, fustiga con dureza a los Delaroche, Vernet, Couture o Meissonier, los artistas franceses más cotizados de su época, por su conservadurismo y su filiación académica, responsable de haber delimitado los márgenes del arte moderno por exclusión de sus competidores más atrevidos. Pero es igualmente duro con los “pompiers” o los eclécticos, con autores como Chassériau, Bonnat o Carolus-Duran, principales exponentes de un vasto intento de conjugar soluciones estilísticas o formales ya exploradas por otros pintores, dando lugar a la pintura del “justo medio”, un equilibrio entre Ingres y Delacroix, o entre Courbet y Cognet, o entre la pintura de gran tema y la de caballete, etc. La corriente llegaría hasta el siglo XX con los intentos de mantener la vigencia del cubismo o el impresionismo, y aun después de la muerte del crítico francés podríamos añadir a un buen puñado de “imitadores” de toda suerte de tendencias abstractas o informalistas. Para Francastel es precisamente una presunta falta de personalidad (y no alguna limitación técnica o compositiva, por ejemplo) lo que le permite hablar de una “mala pintura”. En un terreno tan movedizo, se podría aseverar que al fin y al cabo el eclecticismo no deja de ser otra forma de “personalidad”, como lo es sin duda el conservadurismo, y cuando se reprocha a estos autores su falta de originalidad se está incurriendo, ni más ni menos, en una actitud que acata claramente la tendencia dominante en el arte moderno: el culto a la novedad. En este sentido, Francastel, y en general los críticos que siguen este discurso, son tan conservadores como lo fue en su día Delaroche e igual de “académicos” y excluyentes cuando establecen qué debemos considerar como

---

<sup>809</sup> Schlegell llegó a afirmar que los artistas eran a la humanidad lo que la humanidad al resto de la Creación. Honour, 256.

“mala pintura”. No decimos con esto que se deba valorar por igual toda obra de arte ni a todos los autores; pero sí creemos imprescindible remarcar una contradicción muy frecuente en la vertiente romántica del discurso de la modernidad, contradicción en la que seguimos inmersos.<sup>810</sup>

Si en estas facetas el Romanticismo ayudó a apuntalar la teoría de la autonomía estética, puede decirse que hizo lo contrario en su frente historicista. Al vincular fuertemente la producción artística a un periodo histórico determinado y al hacer que su carácter fuera inseparable de éste, los románticos defendieron la existencia de lazos irrenunciables entre el artista y su época, entendiendo como irrepetibles tanto la producción de obras de arte como el contexto en que éstas se han dado. Que el artista haya tenido una relación distinta con la sociedad en cada periodo resulta aquí indiferente: bien integrado, bien enfrentado a ella, no puede actuar al margen de la misma ni ignorar su influencia. Y tampoco se puede entender la obra de arte como un objeto autónomo con un valor común a otras obras de arte, porque dicho valor no ha sido histórica o culturalmente el mismo. La pulsión nacionalista o identitaria del romanticismo actuó en un sentido semejante, limitándose a poner el foco sobre la cultura nacional antes que sobre el periodo histórico: se estaba influido por una época determinada, pero también por una *Volkgeist* concreta.

De esta dualidad de criterio con la que fue entendida la autonomía del arte derivó otra igual de acusada en lo relativo al papel que el artista debía desempeñar en la sociedad (si es que debía desempeñar alguno). Puede decirse que la corriente partidaria de la autonomía dejó una influencia mayor que la historicista en el desarrollo posterior de las artes; en cambio, la dualidad de papeles asignada a los artistas se mantuvo de forma pareja hasta la época de las vanguardias históricas, y aunque en la actualidad una de ellas ha tomado ventaja sobre su contraria, no se ha producido un desequilibrio tan notable como en el caso del par autonomía/dependencia.

---

<sup>810</sup> Para los comentarios del crítico francés, Francastel, 1970, 286 y ss.

### 3.1.1.2: Los nuevos papeles del artista: aislado de la sociedad o redentor y profeta.

“¿Qué es lo que estáis dispuestos a hacer a cambio vosotros, los artistas, por nosotros, los representantes del público, de la sociedad o del Estado?”<sup>811</sup>

“El poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de éste es vivir su itinerario humano; la misión de aquél es inventar lo que no existe. De esta manera se justifica el oficio poético. El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente. *Autor viene de auctor, el que aumenta. Los latinos llamaban así al general que ganaba para la patria un nuevo territorio*”.<sup>812</sup>

El Neoclasicismo había puesto en primer plano la capacidad del artista para engrandecer una causa, y esto cuando el artífice ya estaba consolidado en el escalafón de las profesiones liberales y no era un mero subordinado del poder político o religioso. Al menos en apariencia. En este sentido, los románticos que apostaron por su implicación en la defensa de distintas causas sociales o en la mejora de la sociedad en general mantenían un cierto vínculo con las tesis dominantes en la academia; no obstante, su carácter contestatario y rebelde no les llevó a ponerse de parte del poder establecido, sino principalmente contra éste, y eso incluía un ataque activo a sus rivales academicistas. Por tanto, y paradójicamente, este vínculo entre ambas tendencias sirvió más para enfrentarlas que para aproximarlas. Huelga decir que nada esperaron estos movimientos desde el poder, y nada recibieron, salvo alguna persecución puntual o el azote de la censura. Y que el compromiso social adquirido por los artistas de este grupo se manifestó de manera tan diversa como en ocasiones contradictoria: si la academia defendía una causa común en todo el continente, a lo sumo matizada según el periodo y el país, los románticos entendieron su relación con la sociedad o bien desde el activismo político más decidido (y en este sentido hallaban otro nexo de unión con David y sus epígonos) o bien desde un mesianismo redentor que adquiriría tintes religiosos y al que poco parecía importarle la correcta recepción de su mensaje. Entre los primeros se hizo frecuente el intento de participar en el proceso social desde su mismo tejido, y algunos, caso de Schelling o los nazarenos, acabarían tendiendo puentes a la academia y aceptaron la posibilidad de establecer un lenguaje general del arte. La posición de los segundos fue mucho más compleja, pues su implicación se produjo desde coordenadas más distantes o incluso altivas, con el resultado de un enajenamiento paulatino frente al público que ocasionalmente desembocaría en el desengaño y el puro aislamiento. Como señala Hauser, por más que el Romanticismo reivindicó el folclore popular y la recuperación de una identidad nacional y popular, fue ante todo un movimiento burgués en el origen pero aristocrático en el sentir: “(...) los románticos se comportaron con frecuencia de modo sumamente aristocrático y coquetearon con la idea de dirigirse a la nobleza como a su público propio”.<sup>813</sup> Con independencia de los matices antes señalados, los románticos que aceptaron un papel dentro de la sociedad lo hicieron casi siempre desde una posición paternalista o desde un sentimiento de superioridad que reaparecería en muchos de los movimientos de las vanguardias comprometidas, pero podremos ver que este sentimiento será común con el de los que optaron por el aislamiento. Honour señala con notable agudeza que en el retrato romántico el artista ya casi nunca aparece trabajando (pensemos

<sup>811</sup> Heinitz, en respuesta a las exigencias de mayor independencia del estudiante pensionado Carstens. Citado en Pevsner, 163. Para una descripción más detallada del incidente, Op. cit, 136 y ss.

<sup>812</sup> Ortega y Gasset, 1987, 72.

<sup>813</sup> Hauser, Vol. II, 248.

en Velázquez pintando en “Las Meninas”, o Goya y su autorretrato nocturno pintado a la luz de las velas, o Monet en su taller flotante retratado por Manet): “Preferían aparecer con los cabellos ligeramente desordenados, camisas con el cuello abierto a lo Byron o corbatas mal anudadas, llevando negligentemente ropas de calidad, aunque nunca ostentosas, como correspondía a hombre de inteligencia y sensibilidad, miembros de la república de las artes y las letras”.<sup>814</sup> El académico que despreciaba al artesano dejaba aquí su impronta veladamente: su oponente, el artista romántico, no lo era tanto por “realizar” una obra como por “sentir” de una manera determinada.

Schlegel encarna como pocos esta sensación de superioridad, llegando a afirmar que “(...) los artistas eran al resto de la humanidad lo que los seres humanos al resto de la creación. Poco a poco los artistas comenzaron a considerarse personas aparte, un poco como los “elegidos” calvinistas”.<sup>815</sup> Y estos “elegidos” estaban dotados de talentos y capacidades que eran las que les situaban un paso por delante de su congéneres. Al modo en que los antiguos griegos consideraban al poeta tocado por los dioses, y los manieristas defendían la inmanencia de un talento de origen también divino, Schlegel se refería a la capacidad profética del artista como *Witz*, un vocablo alemán emparentado con el *Wit* inglés y que fue recurrente en el discurso romántico de Jean Paul como una cierta forma de agudeza irónica. No obstante, el poeta romántico llevó más lejos las implicaciones de este término al considerar que en la capacidad de emparejar ingeniosamente ideas en las que se hallaban semejanzas inesperadas o sorprendentes se manifiesta el potencial de operar “una unión instantánea, rapidísima y absolutamente transitoria, entre finito e infinito”, una verdadera “indicación de la plenitud absoluta”.<sup>816</sup> Aunque de fuente filosófica, el *Witz* se remonta de lo particular a lo universal sin término medio, y esa capacidad para expresar lo universal en lo finito sólo puede materializarse en la obra de arte, que de esta manera puede transmitir conocimientos tanto al hombre culto como al lego. Abundan los ejemplos en los que los románticos glosan sobre la capacidad del artista para llegar con su genio a regiones vedadas a los demás, y esta visión del artista como místico (perfectamente lógica en un movimiento que hizo del arte una religión) sobreviviría sin apenas erosión al realismo que se impone a partir de 1830, para renacer en el siglo XX de la mano de las vanguardias: Kandinsky y Schlemmer eran seguidores de la teosofía, Mondrian planteó una metafísica de la pintura, Joseph Beuys se consideraba a sí mismo como un chamán, etc.

Mientras los académicos se consideraban parte de la élite, los románticos más extremistas *eran* la élite. Esto condujo a una posición peculiar, en la que la contribución que el artista hacía a la sociedad era permitirle el privilegio de gozar de su talento. No estamos ante un caso de aislamiento en el sentido estricto, pero tampoco de un “pintar para”. Asumida una autonomía del arte, algunos artistas entendían que no tenían ninguna deuda con la sociedad, sino que era la sociedad la que les debía cuando menos un reconocimiento. Y como en los demás casos, esta mentalidad llegaría incólume a muchos autores del arte contemporáneo. En el siglo XIX, el místico Blake afirmaba que si el público se negaba a reconocer su obra y a apoyarle “ellos son los que salen perdiendo, no yo, y sobre ellos caerá el Desprecio de la Posteridad”.<sup>817</sup> A principios del XXI el también místico Antoni Tàpies se situaba en una encrucijada más compleja pero de fondo similar. En una entrevista afirmaba que “La pintura ha de ser útil a la sociedad”, pero a renglón

---

<sup>814</sup> Honour, 259.

<sup>815</sup> Honour, 256.

<sup>816</sup> D’Angelo, 140 y ss.

<sup>817</sup> Honour, 255.

seguido apostillaba que la función de su trabajo es “Sentirte comprendido, de eso se trata”. La única forma de resolver esta contradicción parece asumir que la utilidad social de la pintura es que su autor se sienta comprendido; y la cuestión pendiente es determinar qué gana la sociedad con ello y qué el artista o, mejor dicho, quién gana más en este intercambio.<sup>818</sup>

Ya hemos explicado en el caso de Rembrandt que la soledad del autor que desempeña su trabajo en el marco burgués heredado de Holanda ponía coto a su capacidad para defenderse de los abusos de poder o de las situaciones de crisis. Los artistas que optaron por la vía del activismo entendieron este problema e intentaron solventarlo mediante una solución de compromiso que se revelaría más eficaz para transmitir sus ideas que para imponerlas, pero que en modo alguno puede considerarse un fracaso por ello. El retorno a una estructura organizativa del calibre de los gremios era ya casi imposible, no menos que la posibilidad de fundar una institución académica al margen del estado y sin su apoyo económico. Incluso los artistas adinerados estaban lejos de disponer de la capacidad para empresa semejante. Se opta igualmente por la vía de la agrupación, pero a un nivel mucho más modesto que el de los modelos históricos dados hasta la fecha. Cenáculos, grupos, círculos... en cierto modo, todas estas asociaciones estaban más emparentadas con las primeras academias informales de la Italia renacentista que con los gremios primitivos. El Círculo de Jena en Alemania fue el primero, el grupo constituido por Shelley, Keats o Byron fue el más destacado en Inglaterra, e incluso en un país que adopta el Romanticismo de forma tardía como es el caso de Francia encontramos dos Cenáculos, el de Charles Nodier y el de Víctor Hugo, en los cuales militan Sainte Beuve, Théophile Gautier o Musset, entre otros.<sup>819</sup> Su ejemplo será seguido más adelante por muchos movimientos modernos, pero una constante se mantendrá desde el propio Romanticismo, y es lo efímero de su existencia. Sin la disciplina reglamentada de los académicos y con el individualismo como bandera, el ego de sus componentes impedirá que tales asociaciones lleguen a cuajar, y sólo aquéllas que mantengan un vínculo con la enseñanza (caso de los nazarenos o los artistas agrupados en torno a Morris) conseguirán alcanzar un mínimo de estabilidad. El aislamiento que el romántico sentirá con relación a su sociedad lo sentirá también muchas veces con relación a sus propios compañeros de fatigas.<sup>820</sup> De cualquier manera, estas tentativas asociativas tendrán más importancia en los sucesores del Romanticismo que entre los propios románticos, ya que constituyen el terreno sobre el que fructificarán muchos de los movimientos más importantes del arte moderno (aunque incluso en este caso rara vez conseguirán evitar los problemas de perdurabilidad y proyección social de sus predecesores).

La frustración en la que acaban la mayor parte de estas tentativas es una de las causas de que tantos artistas románticos acaben dando la espalda a su realidad más inmediata y cultivando un arte en el que la autoexpresión o la satisfacción de las propias apetencias son las únicas cuestiones a considerar. No todos los autores del periodo llegan a este posicionamiento a partir de dicha frustración; los hay que entienden su elitismo como una actitud perfectamente legítima que se asume como punto de partida y no como refugio

---

<sup>818</sup> Sol Alameda, 55 y 56.

<sup>819</sup> Guillermo Solana, en Bozal, 2004, 303.

<sup>820</sup> Incluso las camarillas o grupos que, como la Escuela de Fointaineblau, nacen al amparo del realismo y pretenden ser un intento de superar el aislamiento romántico, están ya seriamente afectadas por sus inercias. Hauser, Vol. II, 317.

ante el desencanto, caso de Carstens.<sup>821</sup> Incluso, en un caso especialmente ambiguo, algunos plantearán este aislamiento precisamente como su forma de protestar frente a una sociedad que consideran injusta o inaceptable. En estas circunstancias, la oposición a la academia no es necesariamente explícita, ni necesita serlo. La mera desconexión del tejido social (por más que ésta nunca pueda ser completa por una mera cuestión de supervivencia) es ya un gesto de desaire hacia una institución que por su vocación educativa y protocolaria no puede entenderse desvinculada de su contexto histórico. Este grupo, más que ningún otro, es el que hace plausible la tesis de “el arte por el arte” y el que a largo plazo consiga pervivir de manera más constante, en la bohemia francesa o en muchos artistas contemporáneos que se harían famosos por su carácter díscolo, estrafalario o asocial (sólo entre los artistas plásticos citemos a Pollock, Warhol, Dalí, Basquiat, Modigliani... de intentar ser completos o añadir a los músicos, la lista sería interminable). No sólo porque la asunción de una actitud pasiva ante el entorno resulta a la postre mucho más cómoda y le libra de la erosión o el desencanto ante los que acaban sucumbiendo la mayor parte de las causas; sino también porque, como ya explicamos al hablar de los artistas holandeses del XVI y el XVII, le hace más inocuo para el poder político y permite que su obra sea más fácilmente manipulable por los mediadores del mundo del arte al no posicionarse de manera contundente o clara en el terreno de las ideas:

“Goethe señala (...) la completa esterilidad del alejamiento romántico de la realidad, acentúa que sólo se puede juzgar justamente el mundo cuando se está íntimamente unido a él, y que sólo se lo puede reformar de dentro afuera. No disimula ni encubre en modo alguno la discrepancia entre interioridad y mundo, pero reconoce y demuestra que el desprecio romántico del mundo es una evasión del auténtico problema”.<sup>822</sup>

Que el capitalismo tiene como corolarios el individualismo manifestado tanto en su vertiente protestante como en el aislamiento del que tanto se habla al referirnos al hombre contemporáneo, es un hecho. Aunque este individualismo no sea si no un pariente lejano, casi una antítesis, del defendido por los románticos: si éste es fruto del inconformismo del movimiento, el otro es resultado más bien de las necesidades del sistema, que busca romper la conciencia de grupo entre las clases medias y bajas y santificar la moral del éxito que desde Lutero y Calvino se va imponiendo como mentalidad dominante.<sup>823</sup>

Lo cierto es que incluso aquí, en la opción introspectiva, el Romanticismo no logra desembarazarse de la influencia del académico, tan sólo la transforma. Vasari abunda en la descripción de artistas humildes o que viven al límite de la indigencia y olvidados de su

<sup>821</sup> Aparte las alusiones que ya hemos hecho a su episodio con la academia de Berlín, v. también Honour, 255.

<sup>822</sup> Hauser, Vol. II, 274.

<sup>823</sup> Weber hará depender este individualismo de la implantación del protestantismo, al que considera motor del capitalismo: en aquél la ganancia, como prueba de la Gracia de Dios, se considera un fin en sí mismo y no un medio para gozar de la vida; Marx, por el contrario, examina el problema en sentido inverso, considerando en todo caso el protestantismo como superestructura generada por la infraestructura capitalista: la consideración del éxito personal como prueba del favor divino es sólo una de las consecuencias del desarrollo de la mentalidad fetichista característica de este sistema. Teniendo en cuenta que el capitalismo mercantilista se origina en un país católico como Italia, que lo hace antes de la Reforma, y que es el coste de las bulas del papado el resorte que permite el éxito de las tesis de Lutero en Alemania, nos inclinamos por considerar más acertada la perspectiva marxista en la asignación de los papeles de causa y efecto. Erich Fromm, en fin, analizará la problemática del individuo y su difícil relación con la libertad desde una perspectiva psicológica, aunque sin descuidar los factores socioeconómicos y religiosos. En cualquier caso y al margen del orden o peso de los factores, los tres autores establecen un vínculo claro entre capitalismo e individualismo. Picó, 1999, 82, 86 y 93 para la comparativa entre las tesis de Weber y las de Marx. Ver también Fromm, 1991.

entorno, pero la descripción de ejemplos semejantes podía entenderse como una queja lícita ante lo que se consideraba una injusticia, una clara denuncia de que al artista su entorno no lo valoraba como se merecía. La suya era una época que marcaría profundas transformaciones en la percepción que la sociedad tenía del arte, y esas transformaciones iban a redundar en beneficio tanto de su prestigio como de la remuneración de los mejores talentos. Como prueba de ello, ya entre los románticos y bohemios, y en buena medida en el propio imaginario popular, la incompreensión social y la pobreza a ella asociada eran sinónimos de cierta distinción, como si con su alejamiento del mundanal ruido y de los honores el artista estuviera manifestando su desdén hacia el reconocimiento que podía recibir de la sociedad y su amor sin concesiones por lo único importante, a saber, el arte. Es indudable que para que la pobreza se convirtiera en un distintivo, en un símbolo de status entre ciertos sectores contestatarios, era necesario que ésta no formara parte del entorno habitual del artista, pues a nadie le sorprendería hallar miseria en los practicantes de una actividad poco considerada. Es decir, para que la pobreza se convirtiera en meritoria o digna de mención no podía ser la condición habitual del artista, o al menos no oficialmente. Y si los románticos la reivindicaban en términos positivos, es porque con ello atacaban también al responsable de que la actividad artística hubiera salido de la modestia, y ese responsable era en cierta medida el mundo académico: los “incomprendidos” lo eran, en buena medida, porque habían mantenido su integridad y no habían aceptado entrar en el juego de la “ostentación” que tan duramente denunciara Carstens.

Sin embargo hay una nueva lectura que podemos hacer de la postura de los románticos, la que entronca con ese desprecio de lo mundano en aras de una entrega sin paliativos a la actividad “creadora”, y que es precisamente la que más puede ligarse a una cierta mentalidad académica. No es Vasari el único autor academicista que denuncia ejemplos en los que artistas de valor acaban arruinados, pero su caso no debe extrañar si tenemos en cuenta el momento histórico en que vive, previo a la victoria de las academias sobre los gremios. Mucho más significativa resulta la biografía que Azara escribe sobre Mengs, en la que describe la apurada situación económica en que éste pasa sus últimos tiempos, dejando de hecho a su familia en la indigencia.<sup>824</sup> El caso resulta claramente chocante si tenemos en cuenta que hablamos del pintor de la Corte del Rey de España, a la sazón potencia ya en declive pero aun de primer orden en el panorama europeo de la época. ¿Cómo un académico de su prestigio y de reconocida calidad puede acabar en el estado que se nos describe? Puede parecer paradójico que uno de los padres del resurgimiento académico deje tras de sí una biografía que a buen seguro se hubiera podido cambiar por la de cualquier artista “incomprendido” del Romanticismo o la vanguardia a condición de que obviáramos el reconocimiento oficial de su trabajo. Y después de todo, también a los mártires de la vanguardia ese reconocimiento les llegaba, si bien tras su fallecimiento.

Pero no hay tal paradoja más que a un nivel superficial. Es otro más de esos casos en los que los antiacadémicos mimetizan una postura académica tal vez sin percatarse de ello. Como “arte liberal”, Mengs dedica a su trabajo todas sus energías y se despreocupa de sus rentas y de su propia salud; se entrega, por tanto, a esa “religión” que implica un menosprecio hacia los bienes materiales y hacia el reconocimiento mundano, y considera

---

<sup>824</sup> A la muerte del pintor y amigo, declara Azara “Su familia queda en una miseria que nadie se puede imaginar. Yo por amistad y por amor al arte me he tomado una gran pesadumbre”. Mengs, 13. V. también la mencionada biografía, *Op. Cit.*, I y ss. También Winckelmann tendría un final trágico, asesinado en Trieste, aunque en este caso el móvil (el robo de los medallones de oro con que le había recompensado la emperatriz María Teresa) fue más mundano. Bozal, 2004, 150.



que nada hay más importante que su legado artístico. A pesar de las diferencias teóricas, podemos ver que en el terreno de la práctica hubo algo de romántico en algunos académicos o, mejor dicho, de academicista en algunos románticos, incluso donde menos pudiera sospecharse.

No podemos olvidar tampoco que a pesar de estos puntos de encuentro, el aislamiento que vivieron estos románticos y sus epígonos de las vanguardias posteriores es de signo contrario al que disfrutaron sus rivales académicos en aquella misma época y más aún en la anterior. Si hemos explicado que el aislamiento clasicista obedece al trato directo con el poder y a su evolución dentro de la órbita cortesana, tan ajena a la realidad que queda fuera de palacio, es precisamente la absoluta falta de apoyo de las instituciones y los poderosos la que lleva a análoga situación a los artistas contestatarios. Hay un núcleo común de arrogancia: en los primeros, al saberse miembros de una clase superior, o al menos adjuntos a los intereses de dicha clase; en los segundos, privados de proyección social y de los recursos de los anteriores, ésta en cambio se manifiesta como un sentimiento de superioridad moral (no siempre cierta, pero tampoco infundada) y de menosprecio tanto hacia las élites, por lo injusto de sus acciones y privilegios, como incluso hacia los estamentos medios y bajos de la sociedad por su incapacidad de rebelarse ante su precaria situación, o por no hacerlo bajo las pautas determinadas por los artistas. Nerval se expresa con desdén hacia la sociedad: “No nos quedaba por asilo (...) sino esta torre de marfil de los poetas, adonde subíamos cada vez más alto para aislarnos de la multitud”. Su compatriota Madame de Staël contrapone el arte francés al alemán y al hacerlo enfrenta sus modelos dominantes, el academicista y el romántico: de los academicistas afirma que están gobernados por un “espíritu de conversación” y que hablan para ser aplaudidos, pendientes por tanto de la reacción de su público y del efecto que pueden causar en él. Una actitud semejante pone en serio riesgo la sinceridad de la obra, y por ello contrasta aun más vivamente con la actitud más espontánea y natural de los representantes de la escuela opuesta, que alimentan su arte del “recogimiento del alma”.<sup>825</sup>

Estamos ante la descripción de dos posturas difícilmente reconciliables: la del artista cortesano que ya veíamos descrito por Voltaire y que escribía o pintaba para un reducido y selecto público elitista con gustos claramente definidos, y la del artista romántico o bohemio que sólo sigue su voz interior y que, aparentemente, se despreocupa de la receptividad de su mensaje, sin ser consciente tal vez de que su postura está en parte influida por el desarrollo de un mercado en el que la ampliación del público diversifica de tal modo la demanda y el gusto, que incluso su alternativa “personal” puede responder a ciertas inclinaciones de un sector muy determinado de los consumidores.

El aislamiento del académico, que además ya sabemos mitigado por los salones, la difusión del Neoclasicismo y la proyección pública de sus actividad gracias al mecenazgo estatal, es mucho más llevadero que el de los románticos y los bohemios, que al sentimiento de incompreensión que padecen unen toda suerte de estrecheces económicas y vitales, y la angustia de ver sus sueños permanentemente irrealizados. No puede esperarse que el arte emanado de ambas fuentes sea semejante; pero en su carácter alienado, el producido en las coordenadas románticas verá mucho más fácil su inserción en el paisaje estético de una Modernidad que en su pragmatismo monetarista entiende lo antiguo como mera pieza de museo y la comunión con la Naturaleza como simple veleidad ecologista, y que no duda en ver la propia alienación como una virtud distintiva de los artistas nacida de

---

<sup>825</sup> Guillermo Solana, en Bozal, 2004, 307.

su libertad “para sí”.<sup>826</sup> Es más, y como tendremos ocasión de comprobar, cuando las instituciones perciban las ventajas de promover una versión descontextualizada de muchos de los principios del arte antiacadémico lo harán desde un discreto segundo plano, poniendo en sordina los vínculos entre el poder y el arte promovido desde sus esferas, una práctica que en la época de esplendor de las academias hubiera resultado un sinsentido.

---

<sup>826</sup> Guilbaut, 202 y 204. Cuando el problema de la alienación natural de la sociedad de consumo se hizo insoslayable, la crítica estadounidense, encabezada por Greenberg, decidió convertir el antiguo mal de los artistas “incomprendidos” en la condición indispensable de su capacidad creativa. La inversión de los valores románticos para instrumentalizarlos en beneficio del sistema y del mercado ha sido una constante desde la consolidación del arte de vanguardia.

### 3.1.2: La evolución de los principios románticos hacia nuevas corrientes estéticas: el arte moderno y las vanguardias.

Como adelantábamos al hablar del Romanticismo, las definiciones de arte moderno o de vanguardia topan con la dificultad de dar con un criterio unificador. Si los románticos mostraron una amplia disparidad de criterio en sus propuestas, el arte moderno va a incrementarla al mantener la variedad romántica e incorporar, además, principios y elementos ajenos a ella y que enriquecen la pluralidad de perspectivas hacia el fenómeno estético, complicando tanto su acotación como su caracterización. Como en el caso previo, no es objeto de nuestro estudio entrar en un análisis detallado de esta problemática más allá de lo imprescindible para clarificar una serie de puntos básicos (como ya hicimos parcialmente en el apéndice de definiciones). No nos interesan tanto el arte moderno o las vanguardias en su conjunto, como las relaciones de oposición y, especialmente, de continuismo que mantienen con la institución académica, y es en tales facetas en las que vamos a concentrarnos. A grandes rasgos, en lo que a la autonomía y prestigio de las artes se refiere podemos apreciar tres grandes grupos dentro de la modernidad. En primer lugar, el de los movimientos que, aunque cuestionaron la academia, lo hicieron preservando la división entre artes liberales y mecánicas que aquélla había reforzado y plantearon la práctica artística desde una esfera privilegiada y superior a la reservada al artesanado. Es en este grupo en el que apreciamos un legado más evidente tanto del Romanticismo como de la propia mentalidad academicista, por más que la lectura de sus diversos estilos no muestre apenas semejanzas con el impuesto desde las instituciones oficiales, y en él tienen cabida desde los impresionistas y la mayor parte de los posimpresionistas hasta los cubistas o los minimalistas. En un segundo grupo podríamos encuadrar a los partidarios de una reintegración plena de las artes a la vida cotidiana y a una fusión que recuperara la unidad entre Arte y artesanía que había comenzado a perderse ya desde la revolución estética del Renacimiento. Morris y el movimiento de las *Arts and Crafts*, o la Bauhaus, podrían inscribirse en él.

El tercer grupo, el menos importante para la historia del arte y también el menos relevante para nuestro estudio, es el que llevó su oposición al academicismo al núcleo mismo de su naturaleza, cuestionando no sólo su metodología, sus opciones estilísticas o su concepto de “Arte”, sino la misma existencia de éste o su asignación a una esfera privilegiada de la actividad creativa. Los dadaístas, que a la postre resultaron ser la vanguardia más radical, son el máximo exponente de una posición que a fecha de hoy, y viendo las cotizaciones en que se mueven los artistas mejor pagados, se puede considerar tan marginal como en el momento de su fundación (excepción hecha de sus variantes integradas en el sistema), pero que fue la que estuvo más cerca de romper con todos los lazos que pudieran vincularla al academicismo.

Es necesario aclarar que esta división es más orientativa que precisa, y que su carácter puede considerarse como permeable en muchos aspectos: así, aunque incluyamos a los posimpresionistas entre el primer grupo, la obra de Gauguin o de Rousseau, por más que mirara siempre de reojo al mundo de los salones y las grandes exposiciones, planteó la reintegración del legado de los primitivos o de la ingenuidad del diletante al acervo del arte oficial. En el segundo grupo, veremos cómo entre los “maestros de la forma” de la Bauhaus la pretensión sustraer a las Bellas Artes de su papel de mero artículo de lujo para insertarlas en los talleres industriales y en el tejido productivo destinado a satisfacer las necesidades de las clases medias y bajas, se veía desmentida por una elaboración teórica e incluso por un organigrama que se mostraron aún demasiado influidos por la vieja escala

clasista de las academias. Y en el tercer caso, el propio dadaísmo, por muy “antiartístico” que se proclamara, no renunció a estrategias y usos propios del mundo que pretendía atacar, como evidenciaba desde la misma redacción de un manifiesto fundacional, y tampoco dudó en aprovechar el prestigio artístico de sus representantes más destacados para poner en valor sus ideas. Como decíamos en 2.5, en la modernidad se ha mantenido vigente el hábito según el cual los principales movimientos contra la academia responden a un origen de carácter tan elitista como ésta, y esto ha marcado una inercia que se ha dejado sentir incluso entre aquéllos que pretendían discutir, o incluso suprimir, una división aun hoy fuertemente consolidada.

Antes de seguir con el análisis de estas tendencias es necesario trazar un cuadro general de las transformaciones que la sociedad y su ideología iban a experimentar durante el Siglo XIX, transformaciones que iban a influir de manera determinante sobre la actividad de los artistas, exacerbando las problemáticas que se habían manifestado ya en el XVIII. A esta modificación sustancial de los ejes sobre los que opera el arte no es ajeno en absoluto ni el desarrollo de nuevas estructuras económicas, ni el surgimiento de nuevos modelos científicos que suponen un salto cualitativo notable sobre la época inmediatamente precedente.

Si la labor ilustrada del siglo anterior había revelado un orden natural mucho más complejo de lo que la sencillez platónica y la ordenada lógica pitagórica estaban dispuestas a admitir, el impulso que las ciencias toman en el siglo XIX suponen entrar en terrenos que en buena medida escapan ya al ámbito de nuestros sentidos. En biología, Lamarck, Pasteur o Mendel, desde coordenadas a veces enfrentadas, descubren que buena parte de los procesos orgánicos están condicionados o influidos por microorganismos o partículas imperceptibles a simple vista,<sup>827</sup> y ya a caballo entre ese siglo y el XX los avances en

---

<sup>827</sup> Entrar en un análisis pormenorizado de todas y cada una de estas teorías queda al margen de nuestro estudio, pues el espacio que requeriría es mucho mayor del que justifica su relevancia en el conjunto de nuestra tesis. Algunos autores (Alcayde Egea, 353) destacan que la teoría darwinista de la evolución supuso un duro golpe para las teorías sobre la Belleza basadas en el funcionalismo, pues al introducir el factor de azar en la configuración de los seres vivos se violentaba el principio aristotélico, vinciano, o romántico, según el cual el artista debía crear como una “segunda naturaleza”, y se negaba además el planteamiento lamarckista que consideraba función como generadora de la forma. Sin estar desencaminada, esta afirmación debe ser matizada en algunos aspectos. En primer lugar y pese a la creencia popular, Darwin no refutó la teoría lamarckista, ya que defendía igualmente la variación por uso y desuso e incluso existencia de “gémulas” que transmitían los caracteres adquiridos a la descendencia. El azar jugaba un papel muy secundario en su teoría: “Hasta aquí he hablado a veces como si las variaciones -tan comunes y multiformes en los seres orgánicos en domesticidad, y en menor grado en los que viven en estado de naturaleza- fuesen debidas a la casualidad. *Esto, por supuesto, es una expresión completamente incorrecta, pero sirve para reconocer llanamente nuestra ignorancia de la causa de cada variación particular.* (...) el hecho de que las variaciones y monstruosidades ocurran con mucha más frecuencia en domesticidad que en estado natural, y de que se de mayor variabilidad en las especies de áreas extensas que en las de áreas restringidas, llevan a la conclusión de que *la variabilidad está generalmente relacionada con las condiciones de vida a que ha estado sometida cada especie durante varias generaciones sucesivas*”. (*El origen de las especies*, Edaf, Madrid, 1979, p. 419). La teoría que hizo pasar el azar al primer plano fue el neodarwinismo, pero nacido en los años 30, no llegó a ejercer un monopolio científico en Occidente hasta la posguerra, con lo que su influencia sobre los artistas no pudo explicar fenómenos como del dadaísmo o el surrealismo, anteriores cronológicamente y en los que tuvieron mucho más peso las tesis freudianas; es más, sólo pudo afectar tangencialmente a estilos estadounidenses contemporáneos, como el expresionismo abstracto. Los trabajos de K. Merezkovsky, D. Belyaev, Bárbara McClintock, Lynn Margulys, Kimura o S. J. Gould, entre otros, han supuesto una negación firme del protagonismo del azar o una fuerte matización de la importancia que la teoría aún dominante le concede, con lo que el principio de belleza funcional volvería a ser verificable desde una perspectiva “científica”. Para un análisis más detallado de las implicaciones entre cultura-ciencia y política, Stonor Saunders, 2001, Guilbaut, Serge, 1991, y, desde una perspectiva más militante pero

geología, astronomía y física se mueven en escalas extremas, de lo macroscópico a lo microscópico, y mientras en unos ámbitos estudian fenómenos con una antigüedad de eones, en otros se centran en procesos que pertenecen al ámbito de lo infinitesimal. La Teoría de la Relatividad reemplaza el marco estático de Newton por otro dinámico en el que se suprime la dicotomía entre materia y energía, a su vez la física de partículas intenta describir fenómenos en apariencia incompatibles con algunos de los principios enunciados por Einstein, el Principio de Indeterminación limita seriamente la pretensión de llegar a un conocimiento preciso u “objetivo” de ciertos fenómenos, y el Teorema de Incompletitud de Gödel, en fin, cierra (al menos por ahora) el debate sobre el horizonte de las matemáticas al demostrar la imposibilidad de resolver determinadas proposiciones desde el terreno de la lógica. Uno de los últimos bastiones del racionalismo más estricto, al que tanto debían algunas tendencias del academicismo, veía así limitadas sus atribuciones desde sus propias estructuras analíticas.

Si desde algunos frentes se acotan las posibilidades de la actividad racional, el hecho es que la mayor parte del desarrollo científico contemporáneo se hace en campos a los que la capacidad sensorial humana no puede llegar, o no al menos sin el auxilio, no del arte, sino de la tecnología (microscopios electrónicos, telescopios, sonar, etc.) La conciencia científica de la existencia de fenómenos que escapan a nuestra percepción no es un hallazgo de la Modernidad, pero es en ella que adquieren protagonismo, aunque ya no sea desde la tradicional perspectiva metafísica, sino desde otra en la que las necesidades prácticas y tecnológicas imponen un enfoque en el que el hombre de ciencia desplaza al filósofo de un terreno que hasta la fecha sólo había compartido con los teólogos. Con esto, el artista plástico, que hasta entonces había ejercido como “testigo” de una serie de procesos que constituían nuestra realidad, y que incluso había llegado a investigarla científicamente (desde Leonardo da Vinci hasta Goethe) se encontraba desplazado por modelos en los que la tendencia a la abstracción era inevitable por la magnitud de las escalas manejadas.

La aparición de la fotografía supondría otro fenómeno vinculado al mundo de la ciencia, más ambivalente en sus efectos. De un lado, la invención de un artefacto capaz de reproducir la realidad con un avanzado grado de realismo y con relativa facilidad para el usuario erosionó el monopolio descriptivo o mimético que había sido coto de los artistas, como explica Gombrich: “El pintor era un hombre que podía desafiar a la naturaleza efímera de las cosas y conservar el aspecto de cualquier objeto para la posteridad. No sabríamos cómo era el dodó si un pintor holandés del siglo XVII no hubiera empleado su capacidad en reproducir un ejemplar de este pájaro, poco antes de que la especie a que pertenecía se extinguiera. En el siglo XIX la fotografía estuvo a punto de desposeer al arte de la pintura de esta función, ocasionando un perjuicio tan serio a la situación del artista como lo había sido el de la abolición de las imágenes religiosas por el protestantismo”.<sup>828</sup>

---

ampliamente documentada, Olarieta Alberdi, J. María, *Lysenko y la teoría materialista de la evolución* <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/trip/lysenko.html>. De entre la abundante bibliografía sobre simbiogénesis, Margulys, Lynn y Sagan, Dorion, *Adquiriendo genomas*, Kairós, Barcelona, 2002. Sobre el lamarckismo en Darwin nos remitimos al propio aludido, Darwin, Charles, *El origen del hombre*, Trilla y Serra editores, Barcelona, 1880. Para Empédocles, Anaximandros y las diversas tesis evolucionistas en la Antigua Grecia que pudieron influir en los artistas, Alberto Bernabé, *De Tales a Demócrito, fragmentos presocráticos*, Alianza Editorial, Madrid, 2003. Por último, Kant desarrolló un amplio e interesante anticipo de la teoría evolutiva precisamente en el primer apéndice de su *Crítica del juicio*, como parte de sus reflexiones sobre los márgenes de las causas mecánicas y la teleología en la Naturaleza. Kant, 1970, 333 y ss.

<sup>828</sup> Gombrich, 441. Por mucho que la técnica haya avanzado, incluso la reproducción fotográfica actual sigue presentando limitaciones, algunas de imposible resolución al estar relacionadas con las propias

El impacto no fue inmediato: las primeras cámaras eran pesadas, requerían un prolongado tiempo de exposición y no obtenían imágenes de mucha calidad. Por otra parte, la fotografía en color aún se hizo esperar, y este aspecto puede contribuir a explicar por qué la pintura impresionista dio tanta importancia a los factores cromáticos, más esquivos a la reproducción mecánica fidedigna. En cualquier caso, era sólo cuestión de tiempo que las cámaras se fueran perfeccionando, y de esto eran perfectamente conscientes los pintores. Pero por otra parte, y como el propio Gombrich avanza en ese mismo párrafo, la fotografía se convirtió también en un valioso instrumento auxiliar para el artista y transformó su modo de afrontar los problemas relativos al encuadre y la composición. La instantánea le ayudó en el análisis de la imagen en movimiento, y las ediciones impresas pusieron al alcance de los dibujantes modelos asequibles que, si bien presentaban serias limitaciones frente al modelo vivo, al menos suponían una considerable mejora sobre las láminas y grabados que se habían utilizado hasta la época: “El movimiento irrumpe como temática innovadora en las anatomías artísticas, pues era un problema pictórico de vanguardia que demandaba soluciones. La fisiología del movimiento humano preocupó ya a Leonardo y sus seguidores, como demuestra el *Codex Huygens* atribuido a Carlo Urbino (...) Pero puede considerarse que vuelve a interesar, con distintivo de modernidad, a mediados del siglo XIX, cuando ya existen nuevos medios técnicos para registrarla: la fotografía y la cronofotografía”.<sup>829</sup>

En cualquiera de ambas lecturas, la reorientación del enfoque que los artistas asumían ante su trabajo resultaba inevitable:

“(...) al destruir la fotografía toda función utilitaria de la pintura, ésta tiende, cada vez más, a considerarse como dominada por una necesidad no ya informativa, sino reflexiva. De este modo, *el arte tiende a convertirse en una forma de expresión fundamental del pensamiento, antes que en un vehículo de información y propaganda*.

Este ha sido el motivo de que los artistas mantuvieran estrechas relaciones con literatos y poetas, al igual que siempre lo hicieron con anterioridad, y, además, de que una mayor analogía se estableciera entre sus inquietudes y las de los literatos”.<sup>830</sup>

Paradójicamente la fotografía forzó un retorno al “*Ut pictura poesis*” o, mejor dicho, un refuerzo de su importancia, pues en rigor podemos afirmar que la pintura “literaria” nunca desapareció de escena por más que la escuela paisajista, el impresionismo o ciertas tendencias realistas asumieran muchos de los consejos de Lessing y reclamaran un lenguaje propio alejado de la letra impresa. Debemos matizar, y volveremos sobre ello,

---

particularidades de percepción del ojo humano. Sobre este particular es especialmente interesante el título de Lluís Villanueva Bartrina, *Perspectiva lineal: su construcción y su relación con la fotografía*, Edicions UPC, Barcelona, 1996.

<sup>829</sup> Bordes, 2001, 616. La extensión masiva de la imagen fotográfica influyó también, obviamente, en la forma en que el público se acercó a la pintura, incluso a aquella previa a la invención de las primeras cámaras. Por ejemplo, la frescura e inmediatez de muchos cuadros de Franz Hals puede ser vista hoy día como sorprendentemente moderna por su estilo análogo al de las instantáneas; por su parte, el famoso efecto de difuminado de la rueda de “Las hilanderas” sigue resultando una genialidad premonitrice cuya capacidad de anticipación sólo siglos más tarde pudo ser plenamente apreciada, cuando este tipo de efectos cinéticos o de fugacidad se han convertido en iconos tanto de la pintura impresionista como del lenguaje de la historieta o la ilustración.

<sup>830</sup> Francastel, 355. La cursiva es nuestra. En las mismas páginas, este autor se mueve en una línea similar a la de Hauser al declarar que la nuestra es la época de la imagen, pero afirmar que “La era de Gutenberg ha muerto” nos parece exagerado por más que aceptemos cierta pérdida de peso del libro frente al cine o los medios audiovisuales. Ni mucho menos hemos llegado a una situación análoga a la vivida durante la Edad Media, en la que la imagen adquirió una importancia en la formación del pueblo llano muy superior a la adquirida por las letras.

que este resurgimiento del carácter literario no se limita a recuperar usos pretéritos, entre otras cosas porque tampoco la literatura o la poesía de la modernidad son iguales a las que habían convivido con las academias. En la época en que se redacta el *Laocoonte* resulta lógico referirse a la literatura como un arte eminentemente narrativo; en el siglo XX lo narrativo sigue siendo preponderante, pero ahora el mundo literario es también, más que antes, un espacio experimental y en el que también tienen cabida la elucubración “pura”, la exploración de percepciones y sensaciones profundas o subconscientes, o la mera auto reflexión sobre los límites y las posibilidades del lenguaje. Así que no debemos olvidar que cuando hablemos de la persistencia de la relación entre las artes plásticas y la letra impresa ésta ya no es una mera trasposición de lo narrativo a la pintura o la escultura, sino también una evolución paralela a la literaria y a la que en absoluto es ajena la vasta producción teórica que se ha venido desarrollando desde la crítica y la filosofía y que en algunas vanguardias comienza por vez primera a adquirir rango de autoridad, cuando hasta el momento sólo había desempeñado el papel de analista o comentarista del hecho artístico.

Todas estas transformaciones científicas e intelectuales no pueden explicarse sin las exigencias que plantea el expansionismo de la sociedad industrial europea, un expansionismo que por la escala y velocidad a la que se desarrolla supera ampliamente a sus antecedentes y extiende sus efectos tanto al colonizador como al colonizado. El siglo XIX es, entre otras cosas, el de la consolidación de toda una serie de procesos que se han venido gestando desde el apogeo del Antiguo Régimen pero que sólo la burguesía logra cristalizar: el desarrollo del capital industrial primero y especulativo financiero después, la proliferación de concentraciones urbanas (cada vez mayores en número y envergadura), el imperialismo, y el doble carácter de los flujos migratorios, tanto internos (del campo a la ciudad) como externos (a escala europea, de los países pobres a los ricos, a escala mundial, de los colonizadores a los colonizados; la reversión de este último flujo sólo comienza a hacerse clara en el siglo XX).<sup>831</sup>

Este continuo intercambio, esta afluencia a las grandes ciudades de personas procedentes del ámbito rural o incluso de otras culturas, facilita la ruptura de los esquemas tradicionales y la adopción de nuevas perspectivas sobre el fenómeno estético. Aunque describiremos con cierto detalle las estrategias utilizadas por muchos movimientos del arte moderno para acabar venciendo la resistencia inicial del público y de la crítica conservadora, debemos recalcar en este punto que muchos de tales esfuerzos hubieran sido inútiles (o hubieran dado fruto mucho más tarde) si las frecuentes exposiciones de arte exótico o primitivo no hubieran ido “acostumbrando” a los asistentes a un nuevo enfoque de su experiencia sensorial, permitiendo una relativización del repertorio que hasta entonces se había percibido como casi único. La urbanización masiva de las naciones industrializadas hace aun más patente la ruptura con el medio natural que ya había influido en el espíritu de neoclásicos y románticos, con su añoranza por una armonía que se creía realizada sólo en la Antigüedad grecolatina, y contribuye a hacer más flexible la receptividad del público occidental:

“Hoy como nunca vivimos en un mundo donde la importancia asumida por los objetos que nos rodean se ha vuelto casi tan grande como los de la naturaleza que nos ha creado”.<sup>832</sup>

---

<sup>831</sup> Hans Magnus Enzensberger, *La Gran migración*, Anagrama, Barcelona, 1992.

<sup>832</sup> G. Dorflès, sobre la sociedad de consumo, citado por Marchán Fiz, 169.

El capitalismo industrial todavía domina el panorama económico, pero su rama especulativo-financiera adquiere ya un peso en el conjunto que agudiza la que Marx describe como mentalidad “fetichista”, desde la cual podemos explicar con bastante precisión, si no las características estilísticas y programáticas de los movimientos de vanguardia, sí al menos muchas de las particularidades más significativas del mundo del arte en su relación con la obra, con la percepción de la misma y con su valoración, no tanto estética como comercial.<sup>833</sup> Sin tomar en consideración este principio todo análisis del arte contemporáneo será forzosamente incompleto:

“(…) la forma de mercancía y la relación de valor de los productos del trabajo en que se presenta, no tienen nada que ver en absoluto con su naturaleza física y las relaciones entre cosas emanadas de ella. No es más que la relación social determinada de los mismos hombres, la cual adopta aquí la forma fantasmagórica de una relación entre cosas. De ahí que para hallar una analogía tengamos que trasladarnos a las regiones nebulosas del mundo religioso. Aquí, *los productos del cerebro humano parecen dotados de vida propia, independientes, en relación entre sí y con los hombres*. Lo mismo ocurre en el mundo de las mercancías con los productos del trabajo en cuanto se producen como mercancías con los productos de la mano humana. Esto es lo que llamo fetichismo, que se adhiere a los productos del trabajo en cuanto se producen como mercancías y que, por consiguiente, es inseparable de la producción de mercancías”.<sup>834</sup>

Esta primacía que adquiere el valor de cambio sobre el de uso, siendo el primero una compleja abstracción de las relaciones productivas, encontraba un terreno idóneo para su preponderancia en un ámbito, como el artístico, en el que las ideas románticas habían quebrado los principios normativos y regulatorios y habían puesto en primer plano la subjetividad del gusto y su naturaleza inaprehensible. Siendo la obra un “fin en sí mismo” su equiparación con la propia consideración que adquiere la mercancía resulta evidente. En una de sus clases de 1928, ante los alumnos de la Bauhaus, Kandinsky, ajeno a la consideración marxista, planteaba la naturaleza pendular de la creación artística como un deambular del extremo académico, obsesionado con el contenido y por ello de naturaleza literaria, al extremo informalista en el que sólo la forma tenía interés: “Al negar el “contenido” académico (literario) se negaba todo contenido, de ahí la exclusiva aprobación de la forma. ¡Reacción! ¡La forma sin contenido pronto será superada! ¡Reacción! Seguirá un contenido nuevo para la pintura, un contenido puramente pictórico. ¡Retorno del

---

<sup>833</sup> Marx y Engels, Libro I, Tomo I, 4: “El carácter fetichista de la mercancía y su secreto”. Aunque como veremos al hablar el mercado contemporáneo, en la sociedad actual la valoración estética y la comercial son casi lo mismo.

<sup>834</sup> Marx y Engels, Libro I, Tomo I, 103. La cursiva es nuestra. En la página 116, en tono más irónico, se añade una explicación más significativa: “Si las mercancías pudieran hablar, dirían: nuestro valor de uso tal vez interese a los hombres. Pero a nosotras, en cuanto objetos, nos tiene sin cuidado. Lo que nos interesa objetivamente es nuestro valor [de cambio]. Nuestra propia circulación como cosas-mercancías así lo demuestra. Sólo nos referimos unas a otras como valores de cambio. Escuchad cómo habla el economista por el alma de la mercancía: “El valor (valor de cambio) es una propiedad de las cosas, la riqueza (valor de uso) del hombre. En este sentido, valor implica necesariamente valor de cambio, no riqueza.

Riqueza (valor de uso) es el atributo del hombre, valor el atributo de las mercancías. Un hombre o una comunidad son ricos, una perla o un diamante son valiosos... Una perla o un diamante son valiosos en cuanto perla o diamante”.

Hasta ahora ningún químico ha descubierto el valor de cambio en la perla o el diamante. Los descubridores económicos de esta sustancia química, quienes se vanaglorian de especial profundidad crítica, encuentran, sin embargo, que el valor de uso de las cosas es independiente de sus propiedades objetivas, y que su valor les corresponde en cambio, como cosas. Lo que se confirma aquí es la extraña circunstancia de que el valor de uso de las cosas se realiza para el hombre sin el intercambio, o sea, en la relación entre cosa y hombre, y que, al contrario, su valor sólo se realiza en el intercambio, es decir, en un proceso social”.



péndulo!”.<sup>835</sup> En su apuesta por un “realismo” derivado no de la mimesis, tal y como entendían los académicos, sino de la propia corporeidad del objeto de arte, al seguir los planteamientos de Léger y “dar la palabra” al propio objeto (que es de hecho lo que hace Marx con las mercancías en su ejemplo irónico citado en la nota correspondiente), Kandinsky reclama el papel del objeto como “valor interior”, como equivalencia de medio y fin, y al hacerlo toma al pie de la letra la definición marxista, si bien en este caso sin la menor intencionalidad crítica.<sup>836</sup> Como veremos más adelante, el mercado el arte ha sido una de las facetas de la actividad económica más sensibles a la especulación y, por ello mismo, un puerto seguro para el capital financiero en épocas de turbulencias, y a todo ello no ha resultado ajeno el éxito de ideas como las que acabamos de resumir, defendidas por muchos autores de vanguardia que estaban lejos de plantearlas en el sentido en que resultaría favorable a los especuladores.

Todos los cambios que se dan en el ámbito científico y productivo reafirman hasta cotas inéditas la idea de progreso que ya podía encontrarse en la mentalidad ilustrada, y son responsables de la primera nota característica de la Modernidad: el culto a lo nuevo. El desarrollo tecnológico desencadenado con la Revolución Industrial y la importancia que para el estado o la industria adquiere la primacía en ese área imponen una continua renovación y mejora de la panoplia técnica y organizativa a la que el arte no puede permanecer ajeno: “La esencia del arte es la novedad. Asimismo, las opiniones sobre el arte deberían ser nuevas. El único sistema que beneficia al arte es la revolución permanente”.<sup>837</sup> No es sólo la apertura de escuelas de dibujo industrial lo que prueba el impacto el nuevo entorno; también los estilos, los marcos de referencia usados por los artistas e incluso los temas que abordan deben ser vistos desde una perspectiva que impone esa misma “revolución permanente”. El romántico no vive aun en ese culto a lo novedoso, como ya hemos explicado sus ansias de cambio aluden a la necesidad de enmendar las injusticias y carencias de la sociedad de su tiempo; pero ahora, por vez primera, la novedad es valorada por sí misma, como si todo cambio supusiera un progreso sin atender a la dirección en que se orienta. Si hay un punto en el que la discrepancia entre la academia y la modernidad es tan evidente como insalvable, es éste. En un estudio como el nuestro, centrado en los vínculos que unen a la academia con la modernidad, o que expresan una herencia de caracteres académicos en lo moderno, el culto a lo nuevo no puede tener un papel especialmente relevante o acorde con su importancia global porque, insistimos, es donde más claramente se percibe lo que separa ambas posturas y donde más difícil es dar con puntos de encuentro. Incluso en la actualidad, cuando la modernidad tardía ha puesto en tela de juicio el valor de la novedad o incluso la posibilidad de una renovación permanente del lenguaje artístico, lo novedoso, aunque sea entendido como mero hecho

---

<sup>835</sup> Obviamente, el movimiento no se agota en un único ciclo y sigue describiendo: “Nuevo realismo: búsqueda de un nuevo contenido (¡pero erróneo!). El mismo proceso en la pintura: ¡péndulo! Al negar el espacio realista (literario) se niega todo espacio, de ahí la aprobación exclusiva del plano (también la factura). Pero el plano se transforma en espacio (por el claroscuro y por el calor-frío). Se produce el espacio “ilusorio”=espacio pictórico. ¡Retorno del péndulo!”.

Kandinsky, 1985, 147. Debemos puntualizar que para Kandinsky la obra de arte puede tener otros contenidos distintos a los dados por los academicistas, y si critica a éstos es por haber reducido tales contenidos precisamente a los literarios siguiendo la costumbre de interpretar erróneamente el “Ut pictura...”

<sup>836</sup> Kandinsky, 1985, 144. Kandinsky reclamaba el valor “en sí” del objeto en el marco de una recuperación de la espiritualidad artística basada en presuntos valores trascendentes que se manifestaban en la forma. Sin embargo, el aprovechamiento que el mercado hizo de sus tesis y de otras semejantes ha sido estrictamente crematístico.

<sup>837</sup> Dubuffet, *Prospectus*, I, 25, citado en Tatarkiewicz, 73.

noticiable y no como innovación en sentido estricto, sigue teniendo un valor altamente apreciado.

Sea como fuere, podemos concluir que la suma de todos estos factores supone un cuestionamiento tan radical de los principios asumidos tradicionalmente por los artistas que el conservadurismo académico manifestará su contradicción con su contexto inmediato de manera más rotunda que en cualquier momento precedente. En retrospectiva, parece incluso sorprendente que la academia fuera capaz de preservar su hegemonía durante buena parte del siglo XIX, pero varias circunstancias contribuyeron a apuntalarla en su papel de autoridad. Aparte de la renovación que supuso el Neoclasicismo, es evidente que la desaparición de los gremios imposibilitó una contestación firme desde posiciones regresivas,<sup>838</sup> y la rebeldía individualista de los románticos no siempre les alejó de recibir una acogida favorable por parte del público (especialmente en música o literatura sus obras fueron recibidas favorablemente), pero sí les impidió granjearse el apoyo oficial u organizarse como alternativa factible al sistema vigente. De hecho, sus críticas harían mella en el edificio académico, pero no quebrarían su solidez hasta que fueran parcialmente asumidas por otros movimientos en las décadas siguientes. En cierto modo, el academicismo se mantuvo en pie durante años por una cuestión de pura inercia: ningún movimiento alternativo parecía lo suficientemente fuerte como para hacerse cargo un relevo que se antojaba cada vez más urgente conforme se acercaba el cambio de siglo.

El movimiento llamado a eclipsar a la academia fue el Impresionismo, y aún éste necesitó décadas para consolidarse como un estilo más influyente que la pintura de tema histórico o propagandístico con la que tuvo que convivir en sus primeros años. Frente a sus antecedentes románticos y realistas, los impresionistas presentan dos particularidades que pueden hacernos entender por qué triunfaron donde sus antecesores no lo habían logrado: no exhibieron la beligerancia de éstos en cuestiones políticas o ideológicas, pero, por el contrario, en el aspecto formal su ruptura con la tradición oficial fue mucho más abrupta. Por muy ajenos que fueran al discurso académico, Friedrich o Courbet hacían gala de una técnica que en líneas generales poco se diferenciaba de la de sus colegas de la academia. En el caso del realista podía ser más áspera, y tanto en el suyo como en el del paisajista alemán tanto los temas como la posición que se adoptaba ante ellos era lo que les permitía diferenciarse de la línea oficial. Por el contrario, si Courbet participó activamente en la Comuna de París, ninguno de los impresionistas destacó especialmente por su compromiso político, todo lo más se vio marginado en el mundo de la bohemia (caso de Lautrec), y pese a ello sus obras escandalizaron desde el primer día tanto a los jurados de los salones como al público que acudía a las exposiciones alternativas a éstos: no fue el “qué”, sino el “cómo”, lo que actuó como revulsivo y se acabó imponiendo al gusto oficial tras un largo pulso. Es bastante significativo que la consagración de la pintura “antiacadémica” tuviera que llegar desde la forma, y no tanto desde el contenido.<sup>839</sup>

Con todas sus diferencias, si el Impresionismo fue un intento de romper con la tradición “literaria” de la pintura académica, sustrayendo la práctica a la tutela de la

---

<sup>838</sup> No creemos que “reaccionarias” sea un término igualmente apropiado, por sus connotaciones negativas. En rigor, aunque los gremios fueran una institución más antigua mostraron un talante más abierto o equitativo en algunos de sus planteamientos.

<sup>839</sup> Mucho tuvieron que ver los nuevos protagonistas del discurso estético en esta peculiaridad. Como veremos en el epígrafe 3.2.2, los cambios formales pueden ser más obvios para el espectador, pero salvo que vayan acompañados de un contenido crítico son también más tolerables para el sistema por su carencia de carga crítica o por la facilidad con la que puede manipularse su intencionalidad original.

Antigüedad y a la elaboración entre los muros del taller, obligando por tanto al autor a una relación con su modelo más espontánea y menos controlada, no se buscó una ruptura total con la tradición intelectualista heredada de las conferencias y los salones. En su aproximación al modelo, los impresionistas procuraron partir de unas coordenadas no tanto “matemáticas” o racionalistas como basadas en un empirismo lo más directo posible y en los estudios sobre la teoría del color y sus efectos, y que llegarían a su máxima expresión con el trabajo de los divisionistas, encabezados por Seurat.<sup>840</sup> Había una “ciencia” en la pintura, pero sus normas se extraían de la observación del natural y de la interpretación de los efectos que éste causa en nuestros sentidos. Por tanto, es posible establecer todavía un vínculo con el discurso renacentista y con las implicaciones del mismo, es más, puede decirse que en su intento de evitar una mediación de los cánones y los estereotipos académicos, más que con el Renacimiento se estaban rompiendo los lazos con el Manierismo y con los usos con que éste había impregnado la práctica y la docencia en las academias de Bellas Artes incluso tras la renovación neoclásica:

“En esta búsqueda de la verdad, los pintores del siglo XIX, los “rechazados” [impresionistas y realistas] se aproximan cada vez con más rigor a la que fue, según Winckelmann, la actitud de los griegos. Es posible que ellos no sean griegos, pero están en su lugar; quieren para su mirada la misma inmediatez. Sin embargo, su mirada no capta las mismas cosas ni se ejerce desde el mismo ámbito: miran el campo desde la ciudad y lo perciben como perciben la ciudad, sometido a la fugacidad del tiempo, sometido a la fugacidad de su impresión (...)

La pintura no traduce ya en imágenes aquellas máximas y valores que podían decirse de otra manera, con palabras, mediante discursos, sino que descubre una relación física, visual, con el mundo que es profundamente significativa en sí misma. El impresionismo fue el último gran triunfo sobre la alienación”.<sup>841</sup>

El que los impresionistas mantuvieran reuniones y debates constantes en los que se daba cabida a prestigiosos intelectuales del momento, y el que en muchos casos mantuvieran un pulso con los tribunales académicos para ver su obra aceptada en los salones, contribuye a confirmar que el impresionismo no estaba dispuesto a renunciar a los honores de pertenecer al mundo de las Bellas Artes. Puede decirse, por tanto, que fue más un movimiento al margen del clasicismo que contrario a él, y que mantuvo vivo el interés intelectualista que se erigió en base del discurso reivindicativo en pro de las artes liberales. No obstante, si en su eliminación de los factores narrativos tan preponderantes en la pintura previa parecía seguir al pie de la letra las tesis de Lessing, es obvio que en sus intentos de lograr una inmediatez en el contacto con el modelo y de renunciar a todo criterio de depuración o “mejora” del mismo según esquemas preconcebidos, el concepto de belleza tan caro al teórico alemán quedaba aquí totalmente soslayado. En todo caso, se

---

<sup>840</sup> Francastel niega el carácter “científico” o metódico del impresionismo, y sólo acepta los casos del breve periodo divisionista de Pissarro, las “series” sobre un mismo tema pintadas por Monet, y el divisionismo de Seurat (con quien se muestra severo: “La racionalización del arte, jardiente sueño de todos aquellos que no poseen genio artístico!”). Entendemos que el historiador peca de “romántico” al intentar ahuyentar cualquier atisbo de doctrina en la configuración del carácter impresionista: los debates entre los pintores y el que la obra de todos ellos girara en torno a una serie de problemas comunes relativos al tratamiento de la luz y el color, por más que los resultados no fueran homogéneos (como tampoco lo eran las obras de los renacentistas o los barrocos, por cierto), son cuestiones que corroboran la existencia de un “programa” por más que éste no adquiriera la complejidad teórica o la meticulosidad de su análogo academicista. Francastel 318 y ss.

<sup>841</sup> Bozal, 2002, 18 y ss. No creemos que el medio natural sea menos “fugaz” que el urbano, antes al contrario: la huella de las estaciones sobre el paisaje es mucho más clara en el campo que en la ciudad. El gusto por la “fugacidad” de los impresionistas estuvo condicionado, en todo caso, por el proceso global de modernización del que la urbanización a gran escala fue sólo una de sus muchas manifestaciones.

buscaba una belleza que estuviera más cimentada sobre valores puramente cromáticos y compositivos que sobre los cánones de armonía y proporción tan caros a la Antigüedad y al clasicismo. La apuesta decidida por el color, que en algunos casos llegaba a prescindir de la solidez del dibujo, el estilo de manchas, la pincelada amplia que define no por contorno, sino por masas (antes tonales que de claroscuro) parecían una victoria tardía de los rubenistas que se producía ya fuera de los muros de las academias y del marco de la *Querelle*. Pero, como entonces, la nueva doctrina se discutía en París, y será allí donde dará sus mejores frutos.

Si el impresionismo supuso un claro cuestionamiento del “*Ut pictura poesis*” que no obstante se planteaba sin abandonar las pretensiones eruditas del discurso estético, fueron más radicales en sus postulados aquéllos que buscaron un distanciamiento con el academicismo oficial a través de una ruptura más audaz con la tradición, y en este segundo grupo entran tanto los primitivistas como los teóricos y artistas centrados en el análisis del arte infantil, ambos interesados por la prácticas estéticas en medios en los que la influencia de la tradición, o bien aparece muy mitigada, o bien lo hace desde coordenadas completamente diferentes a las occidentales. Podemos decir que mientras que los impresionistas buscaron un estilo libre “sólo” del bagaje académico, los diferentes movimientos primitivistas ampliaron su búsqueda a estilos libres además del legado de la tradición o de la cultura misma en su conjunto.

Este intento, no obstante, no consiguió eludir una serie de contradicciones de base. Como explicábamos en el epígrafe 2.5, la diferencia de cotización entre el primitivismo “de élite” (sea un Picasso, un Gauguin o un Pollock) y el primitivismo “de base”, sea el genuino o el del bazar para turistas, mantiene viva la dicotomía entre artista y artesano y desmonta con ello cualquier pretensión de una incorporación del ideario primitivo a la práctica artística oficial. Todo lo más, las Bellas Artes se limitan a incorporar a su repertorio formal todo el arsenal de soluciones y hallazgos de los niños y de los pueblos primitivos de nuestra o de otras culturas, ampliando el catálogo sin poner en tela de juicio las diferencias de valoración. Es evidente que aquí hay un distanciamiento mayor (pero en absoluto total) del discurso intelectual de los tratadistas del Renacimiento o de los ponentes de las conferencias parisinas; poca elaboración teórica puede esperarse de un niño o de un aborígen, que ven su actividad como algo independiente de un proceso de compleja elucubración teórica, o vinculado a costumbres rituales en sociedades en las que la problemática estética no se entiende desvinculada de una praxis más amplia. Pero si aparentemente se renuncia a la justificación teórica, no se renuncia a sus resultados en términos económicos o de prestigio: simplemente, la institución arte ya está lo suficientemente consolidada e integrada en los engranajes del mercado del lujo como para poder prescindir del entramado que ayudó a llegar a semejante posición. Igual que los académicos del apogeo fueron relegando a un segundo plano la elaboración de un discurso teórico, recurriendo a los ya elaborados en conferencias del pasado, o incluso dejando dicha elaboración en manos de terceros, los responsables del mercado han reducido la actividad teórica a un repertorio de estereotipos de catálogo que encajan mejor en un muestrario de grandes almacenes que en una enciclopedia sobre estética o Historia del Arte.<sup>842</sup>

---

<sup>842</sup> Si se ha llegado a pagar sumas elevadas por obras de la Antigüedad o de otras culturas, las más de las veces ha sido por su interés arqueológico, esto es, histórico, antes que por el estético. La cotización de las pinturas que Gauguin realizó buscando una comunión con la ingenuidad primitiva de los thaitianos está muy por encima de la que éstos podrán obtener los propios tahitianos por su trabajo, pese a que éste sea genuinamente primitivo y no una traducción de su tradición a la nuestra. Por tanto, lo que revaloriza la obra

De entre los primitivistas, los Prerrafaelistas resultaron estar a la postre entre los más controvertidos. Considerando que a partir de Rafael la academia habían impuesto un estilo que, en su afán de mejorar la Naturaleza, había pecado de insincero, los miembros de esta hermandad intentaron retrotraerse al periodo previo, no imitando el arte tardo medieval, sino en todo caso buscando reproducir su método de aproximación al natural al imbuirse de una espiritualidad análoga a la de aquella época.

“Vagamente pretendían unir las artes visuales a la literatura, y como su propio nombre indica, reivindicar la pintura anterior a Rafael, lo que equivalía entonces a defender una pintura en contra de la reglamentada por la Real Academia; esto es, una pintura basada en la representación directa de la naturaleza sin atenerse a modelos fijados (como lo era el propio Rafael) o a cánones de belleza.”<sup>843</sup>

En su crítica a tales pretensiones, Gombrich denunciaba el error fundamental que llevaba a la contradicción que hemos señalado en el párrafo previo:

“(…) precisamente por su intento de plasmar la Naturaleza tan fielmente como los admirados florentinos del Quattrocento, algunos considerarán que la Hermandad Prerrafaelista se propuso un fin inalcanzable. *Admirar la fe ingenua de los llamados primitivos es una cosa, y esforzarse uno mismo en serlo es otra, pues esas son cualidades que ni con la mejor voluntad del mundo pueden conseguirse.* Lejos de carecer de artificiosidad, los cuadros de los prerrafaelitas la tienen en exceso. Así, mientras su punto de partida fue muy similar al de Millet y Courbet, su honrado intento les colocó en un callejón sin salida. Su propósito de convertirse en nuevos primitivos era demasiado contradictorio en sí mismo para triunfar. El ya aludido de los maestros franceses, de explorar la Naturaleza desdeñando los convencionalismos, demostró ser mucho más fructífero.”<sup>844</sup>

En efecto, los Prerrafaelistas intentaban recuperar una espiritualidad anacrónica en un entorno totalmente diferente al que la había generado y, es más, enarbolarla como acto deliberado de rebelión hacia la tradición heredada.<sup>845</sup> Pero es obvio que un pintor del Quattrocento no siente su espiritualidad como algo adquirido con esfuerzo, sino dado por el medio, y la expresa de consuno con su momento histórico y no como acto de protesta contra éste; entre otras cosas, porque entonces no existía una academia contra la que rebelarse y los principios resultantes de dicha actitud vital eran los dominantes y no una excentricidad o una búsqueda de novedad mediante el recurso a un momento pretérito. Sin embargo, Gombrich no se muestra tan contundente ni con el primitivismo de Gauguin ni con el de Picasso, pese a que algunos defectos son comunes, especialmente en el caso del primero. Tal vez la clave resida en que el aspecto formal de los cuadros Prerrafaelistas diverge claramente del dado en la época en la que pretendían inspirarse, lo que hace más clara la impostura; pero en cualquier caso, esto reforzaría la tesis de que el primitivismo acabó conduciendo a una mera ampliación del repertorio formal pero no afectó al fondo, o no al menos al mercantil. Sin minusvalorar otras influencias, el estilo debido a los cubistas

---

de Gauguin no es lo que hay de “nativa” en ella, *sino lo que hay de occidental*. Un occidental, en este caso, interesado por comprender la mirada de otras culturas, precisamente en el marco de la expansión imperialista de su continente por buena parte de África, Indochina u Oceanía.

<sup>843</sup> Tonia Raquejo, en Bozal, 2004, 422.

<sup>844</sup> Gombrich, 431. La cursiva es nuestra.

<sup>845</sup> La rebeldía de los prerrafaelitas no tenía cimientos demasiado rigurosos. Al parecer, cuando Millais, Rossetti y sus compañeros fundaron la hermandad en 1848 tan sólo habían visto un cuadro anterior a Rafael, un Bellini expuesto en la Galería Nacional de Londres. Haden Guest, 310.

se aproximaba a las soluciones geometrizaras del arte africano o primitivo lo suficiente como para mostrar una clara disonancia con el arte occidental de los últimos siglos, mientras que el prerrafaelismo se revela como deudor de soluciones técnicas y formales que lo distancian igualmente de su referente original, como ya hemos dicho, pero sin salirse a su vez de las coordenadas asumidas por el arte europeo en su desarrollo posterior. Ambos carecen de una identidad plena con su modelo; pero los primeros disimulan mejor dicha carencia al alejarse *formalmente* en mayor medida de la tradición representativa occidental dominante hasta la fecha. Y recalcamos *formalmente*, porque si lo atrevido de la forma parece suficiente para eludir la crítica del experto, lo que es un hecho es que, en cuanto al *fondo*, ni Rossetti era un florentino contemporáneo de Giotto, ni Picasso un nativo del África subsahariana.

Este interés hacia las culturas arcaicas o primitivas deriva de la consideración de que en ellas todo estaba por descubrir y no podían estar aún sujetas a una tradición previa, siendo en todo caso “fundadoras” de la misma. Todo el vasto y complejo trabajo de descripción y categorización del mundo sensible se supone en sus primeros pasos, y sin una historia previa, el individuo asumía un contacto incondicionado con el medio, sin la presión de una experiencia social pretérita que le marcara unas pautas externas más o menos cerradas. Las reflexiones de Riegl o Gombrich sobre el estilo y los diferentes estudios psicológicos que sirven de base al segundo, permiten negar la existencia del “ojo inocente” (tan del gusto de Ruskin) y remontarnos a las consideraciones que ya habíamos enunciado al referirnos a los tratados renacentistas y al manierismo: y es que el propio acto de pintar obedece a una tradición heredada y resulta imposible sustraerse a ésta y partir de un estado de “pureza” absoluta por más que Vasari hablara de artistas enviados a la Tierra directamente por Dios para enseñarles (de nuevo) el Arte, o que Zuccari creyera en “luces interiores”. La “tabula rasa” es imposible, ya que, en palabras de Arnheim, “Todo percibir es también pensar, todo razonamiento es también intuición, toda observación es también invención (...) Ya no podemos ver en lo que hace el artista una actividad autónoma, misteriosamente inspirada desde lo alto, *irrelacionada e irrelacionable con otras actividades humanas*”.<sup>846</sup> Debemos hacer un pequeño matiz al discurso de Gombrich: cuando afirma que todo pintor se remite a la obra de otros pintores, podemos aceptar su tesis siempre y cuando planteemos dos condiciones: que esta idea no puede aplicarse al arte rupestre (para los anónimos autores de Altamira o Lascaux no existía una tradición pictórica previa en la que inspirarse) y que la influencia de los artistas pretéritos no es un absoluto que impida otras influencias del medio, sean culturales, naturales o individuales.<sup>847</sup> De no ser así, todas las manifestaciones artísticas se hubieran mantenido en

<sup>846</sup> Arnheim, 18. La cursiva es nuestra. V. también Gombrich, 2002. Para Riegl y su famoso concepto de *Kunstwollen*, J. F. Yvars, “La formación de la historiografía”, en Bozal, 2004, 134 y ss. Arnheim, deudor de la escuela de la *Gestalt*, expone una psicología de la percepción basada en principios “universales” o más determinados por la biología, pero incluso en su caso se reconocen predisposiciones o expectativas condicionadas por el medio histórico o social, medio al que su propio libro no es ajeno: cuando afirma que, análogamente a las construcciones humanas, “...también en la naturaleza hay una tendencia a la forma simple” (Op. Cit. 302) contradice abiertamente la experiencia recopilada por los biólogos evolucionistas: de la bacteria al ser humano el camino recorrido lleva precisamente a un grado cada vez mayor de complejidad.

<sup>847</sup> Cuando Gombrich enfrenta la problemática de los orígenes, de ese “primer momento” que descarta la influencia de tentativas previas, se limita a aplazar la resolución del problema explicando que el primer cuadro “no intentaba dar un parecido” (Gombrich, 2002, 265). En sí, esto no soluciona nada: si no había semejanza entre ese esquema conceptual y el visible, el pintor primitivo no hubiera podido aprovechar nada de tal esquema para remontarse a la representación por encontrarse ante dos extremos incommensurables; y si entre el esquema y el objeto existiera una similitud icónica y por tanto aprovechable para obtener una imagen más naturalista, entonces ya hablaríamos de una semejanza esquema-modelo, no por embrionaria menos incondicionada. Esto no quiere decir que los pintores rupestres carecieran de esquemas culturales: al fin y al

un limitadísimo y perenne repertorio de propuestas. Matices aparte, podemos resumir aclarando que si en el arte primitivo se partió de la Naturaleza para remontarse hacia un estado cultural concreto, en la modernidad primitivista o espontánea se busca transitar el camino en sentido opuesto, es decir, abandonando la cultura propia y sus “prejuicios” para regresar al estado originario de comunión con la naturaleza.<sup>848</sup>

Sin duda que la asunción implícita de la autonomía de la actividad artística era condición imprescindible para aceptar como plausibles tales intentos de recuperar una “mirada inocente” no contaminada por cultura alguna, o al menos por la propia. Al modo en que los académicos, en especial los neoclásicos, intentaron recuperar el espíritu de la Antigüedad por la imitación de su estilo o, más raramente, de sus procedimientos, así los primitivistas se limitaban a cambiar el objeto de su imitación precisamente como respuesta a las convenciones que habían heredado del estilo oficial. La diferencia estaba en que Winckelmann había aceptado la irrepetibilidad del momento antiguo, y daba por sentado que la plena imitación sería en cualquier caso irrealizable precisamente por las diferencias contextuales. En cambio, los Prerrafaelistas y otros primitivistas más recientes, o los estudiosos del arte infantil, soslayaron el factor contextual y, paradójicamente, fue entonces cuando más se delataron como hijos de una época ya empapada de las ideas de primacía de la personalidad individual, de inmanencia del genio creador, y del carácter profético del artista. Como acertadamente señalara Ortega:

“Se ha visto siempre, sin dificultad, en la obra de la época la voluntad de parecerse más o menos a la de otra época anterior. En cambio, *parece costar trabajo a casi todo el mundo advertir la influencia negativa del pasado y notar que un nuevo estilo está formado muchas veces por la consciente y complicada negación de los tradicionales*”.<sup>849</sup>

Con todos los errores que le podamos imputar, Winckelmann fue al menos más consciente de las limitaciones que su época le imponía; algunos modernos o vanguardistas, por el contrario, nunca fueron más reflejo de su época que cuanto más al margen de ella quisieron ponerse. Y sólo tras las ideas que toman forma en el siglo XVIII y que el ideario romántico inserta en la práctica artística puede verse factible la pureza de la percepción que requerían estas ideas, pureza ya puesta en entredicho por los propios academicistas y que se refutara entre otros muchos en el brillante estudio “Arte e Ilusión”, del ya citado Gombrich, texto que en su introducción secunda la famosa cita de Wölfflin, “No todo es posible en cualquier época”.<sup>850</sup> Es precisamente Wölfflin el que refiera la famosa anécdota atribuida al pintor Luis Richter, quien hallándose en Tívoli con otros tres colegas pintores, acordó con ellos pintar el mismo motivo evitando los prejuicios adquiridos y procurando mantener el mayor grado posible de fidelidad a la Naturaleza, pese a lo cual el resultado fue el de cuatro obras totalmente diferentes “...de donde colige que no hay una visión objetiva, que la forma y el color se apprehenden de modos siempre distintos, según el temperamento.”<sup>851</sup>

---

cabo representaron escenas de caza y a los animales que constituían su principal sustento. Simplemente aclaramos que un momento “inocente” de aproximación al entorno, sin más esquemas que los puramente cognitivos, fue tan lógico como inevitable. Pero como decimos, volver a un estado semejante resulta imposible para el hombre contemporáneo.

<sup>848</sup> Ortega y Gasset, 1987.

<sup>849</sup> Ortega y Gasset, 1987, 83 y ss.

<sup>850</sup> Citado en Gombrich, 2002, 4.

<sup>851</sup> E. Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, citado en Gómez Molina, 389. Sin embargo, incluso en este caso el análisis parece incompleto, pues el temperamento a su vez es algo más que una señal de identidad subjetiva y está configurado por unas vivencias que son inseparables de un entorno social, educativo y cultural específico. Las semejanzas estilísticas de los diferentes artistas egipcios, contrastadas

Fue el temperamento, la cualidad particular de la percepción y expresión de cada individuo, lo que le diferencia de los demás y requiere ser superado para poder comunicarse, la trinchera en la que los románticos se hicieron fuertes y dejaron su impronta más acusada sobre toda la modernidad estética. Su influencia se sumó a la marcada por los avances científicos y técnicos que ya describimos para provocar el vuelco introspectivo del arte moderno, un vuelco que se convertiría en habitual ya en los últimos años del siglo XIX. El arte apriorístico y normativo legado por la tradición clasicista y ahora cuestionado se agotaba para dar paso a una dispersión de propuestas y enfoques en la que, en principio, se enuncia a la pretensión de establecer unas pautas para la actividad artística basadas en presuntas esencias inmutables. La estética contemporánea:

“(…) pretende, por el contrario, una fenomenología concreta y comprensiva de las distintas actitudes posibles, *de las múltiples manifestaciones de los gustos y de los comportamientos personales*, precisamente para explicar una serie de fenómenos que no pueden ser definidos con una fórmula inmovilizadora, sino sólo a través de un discurso general que tenga en cuenta un hecho fundamental: la experiencia *estética está hecha de actitudes personales, de transformaciones del gusto*, de adecuaciones de estilos y criterios formativos”.<sup>852</sup>

De lo general a lo particular, en la modernidad cada artista tiene o puede tener su propio lenguaje, o mejor dicho, *debe* tenerlo, y al no estar ya condicionado por una gramática general, al no ser común, se produce lo que Valeriano Bozal da en llamar “giro lingüístico”, es decir, el lenguaje pasa de ser *medio para un fin* (comunicar unos contenidos externos, representar) a convertirse en *medio para sí*, o, por volver a Kant, a convertirse en un *fin en sí mismo*. Malevich o Mondrian crean sistemas visuales, pero éstos ya no se refieren a un marco de referencia constituido por la representación empírica, sensorial, del mundo percibido, si no que se remiten a su propia gramática. Su pintura “(…) no copia el mundo al que se refiere, sino que abre un mundo”,<sup>853</sup> o bien “(…) no es sólo un reflejo o expresión de una realidad dada, sino, al mismo tiempo, un configurador desde sus posibilidades”.<sup>854</sup> Buena parte de la abstracción de vanguardia no intenta, por ejemplo, reproducir un objeto armonioso o equilibrado, sino la misma armonía o el equilibrio en sus esencias, independientes de la contingencia fenoménica, y al buscar tales metas se cuestiona irreversiblemente el valor de la mimesis como procedimiento que había sustentado todo el edificio del arte tradicional, desde el Renacimiento hasta el Impresionismo, fuera académico o no. Como reacción a esta abstracción idealista (que generalmente ha gustado de expresarse en obras deudoras de la geometría o las matemáticas, tan caras al clasicismo), y siguiendo el movimiento pendular descrito por Kandinsky, otra escuela también abstracta, la propiamente denominada “informalista”, actúa desde el extremo opuesto: reclama el valor estético de la materia en sí. El artista recurre a métodos con un fuerte componente azarístico o inconsciente, dejando que la materia “actúe”, o incluso evita su intervención más que en el acto de “hallar” el objeto artístico, que es presentado sin retoques o con apenas alguna ligera modificación. Sin embargo, ejemplos de esta tendencia, como el *Objet trouvé* o los *ready made*, tampoco

---

con las diferencias entre los pintores franceses del XIX, por ejemplo, demuestran a las claras que es algo más que “temperamento” lo que determina nuestra percepción de la realidad o su traducción a un lenguaje artístico.

<sup>852</sup> Eco, 1985, 27. La cursiva es nuestra.

<sup>853</sup> Bozal, 2002, 24.

<sup>854</sup> Marchán Fiz, 10.



soslayan la problemática de la autonomía de la actividad artística, simplemente la manifiestan desde otra perspectiva.<sup>855</sup>

Entendiendo toda norma no como potencia, sino como traba, Eco señala que en el arte contemporáneo “(...) el problema de la poética ha prevalecido sobre el problema de la obra en cuanto cosa realizada y concreta”.<sup>856</sup> Así pues, la obra de arte pasa a interrogarse sobre su propio proceso y su dinámica interna, sobre sus propias normas y sobre sus posibilidades: se hace, como Mallarme, una “poesía de la poesía” o una “poesía sobre la posibilidad de hacer poesía”, pero la consecuencia de todo ello es que la presunta ruptura con los condicionantes del medio, tradicional o académico, aleja la aproximación “espontánea” a la obra y hace que muchas veces ésta sea disfrutable sólo tras su racionalización, es decir, tras un análisis crítico que está decididamente en las antípodas del juicio intuitivo y directo tal y como lo formulara Kant. Irónicamente, los estilos más reacios a encajar en el discurso filosófico que planteó por vez primera la autonomía de la experiencia estética son precisamente aquéllos que más reclaman su “autonomía” y su independencia del medio exterior.

Marchán Fiz establece una suerte de evolución en este proceso, en un planteamiento con claras reminiscencias del movimiento pendular de las artes que ya explicara Kandinsky: en el arte tradicional o naturalista, en el que tendrían cabida incluso los primeros modernos, prevalece el contenido sobre los aspectos formales. En el abstracto, en cambio, se llegaría a un equilibrio entre forma y contenido. Por último, en el último extremo, el del arte conceptual o el minimalismo, la teoría prevalece totalmente sobre el objeto, e incluso puede prescindirse de éste, pero no, y esto es lo más importante, de la teoría que lo fundamenta. De ahí que podamos añadir que el “giro lingüístico” expuesto por Bozal acabe por desembocar en una práctica (cuando la hay) en la que pesa más el proceso formativo o artístico que la obra realizada.<sup>857</sup>

Es evidente que “Todos estos valores se oponen al ideal estético clasicista que podemos ejemplificar en la pintura de N. Poussin: la formulación mesurada, razonada, armónica y clara de unos determinados contenidos legibles, esto es, accesibles al entendimiento mediante el conocimiento de unas ciertas claves”.<sup>858</sup> Pero no podemos

---

<sup>855</sup> Marchán Fiz, 81 y ss. para una descripción detallada de las distintas vías que ha seguido el arte abstracto. Sobre muchas de sus manifestaciones, Fiz señala que en su aspiración a desvincularse del momento histórico o dar con “absolutos” en la obra, aparecen claras reminiscencias del Romanticismo más reaccionario y aburguesado. Su pretensión de universalidad conduce a tal grado de inconcreción que su significado puede ser “(...) cualquier cosa”. Por el contrario, Eco ve esta indefinición como una ventaja (Eco, 1985, 227 y ss.). Debemos insistir en este punto, puesto que resultará clave en el resto de nuestra exposición.

<sup>856</sup> Eco, 1985, 255. Hemos seguido parte de su discurso en el resto del párrafo, v. p 253 y 257. Eco, en la línea de Piero Raffa, admite que el arte moderno necesita de un considerable surplus de doctrina justificadora para hacerlo comprensible y Tom Wolfe ironizaría sobre el particular, como veremos más adelante. La cuestión que se plantea aquí es la siguiente: si para disfrutar de una obra “moderna”, con su propio lenguaje particular, necesitamos de un código que la descifre, finalmente, una vez comprendida ¿acabamos por disfrutar de la obra, o en cambio *disfrutamos del discurso*?

<sup>857</sup> Marchán Fiz, 12 y ss. Por su parte, el crítico estadounidense Arthur Danto se hacía eco de la idea hegeliana de “muerte del arte” para fechar ésta en torno a 1905, cuando la pujanza de los avances técnicos en las artes visuales y la comunicación ya enumerados cuestionó seriamente el papel propagandístico de las artes tradicionales. Fue al verse desplazadas de su papel principal que éstas se volcaron en la introspección y se consideraron a sí mismas como el único problema digno de consideración. Citado en Haden-Guest, 158. Aunque coincidimos parcialmente con su enfoque, entendemos que dar una fecha, y más una tan prematura (el cine aún no era una industria y la radio y la televisión no existían) resulta excesivo.

<sup>858</sup> Carrillo, 174.

obviar que si en muchos puntos el arte moderno es incompatible con el emanado de las academias, en otros bebe directamente de sus propuestas y de su ideología, y ésta es la faceta que nos interesa. Es cierto que ya no existe un lenguaje “universal” que nos permita un acceso directo a las obras de arte a partir de un código común al que se adecuarán con mayor o menor acierto. Pero una parte muy importante de esta colección de “poéticas individuales” se ciñe al criterio academicista hasta extremos sorprendentes. En su momento explicamos que los académicos del XVII dedicaron seis años de conferencias a establecer el sistema alegórico que debía servir de pauta a las pinturas de *Grand Style* de Versalles, y que exigían la entrega de una memoria escrita adjunta a las pinturas o esculturas realizadas bajo tan meticuloso programa; o que de los debates de sus despachos surgieron las completas tablas de preceptos de Testelin, y de la pluma de Le Brun un completo tratado de las pasiones cuyos dibujos sirvieron de modelo durante casi dos siglos para los trabajos de sus sucesores: el esquema elaborado como norma se antepone a la observación directa del natural. El romántico Schelling, en sintonía con Winckelmann, reclamaba a los académicos que aprendieran a producir “como la Naturaleza”, pero la academia seguía recurriendo al recetario desarrollado durante sus años de esplendor y defendiendo la primacía del *disegno* sobre la ejecución práctica. Sus alumnos copiaban los yesos que a su vez eran copias de las obras de la Antigüedad clásica, o seguían las recomendaciones vasarianas y tomaban las obras de Miguel Ángel como cumbre modélica en la que se plasmaba la belleza ideal largamente perseguida durante los años que transcurren entre la aparición de Giotto y la consumación de ese proceso de perfeccionamiento que es la obra de “El Divino”. El arte imita al arte y olvida con ello el consejo de Leonardo. Intentando alejarse de la pintura literaria que había alumbrado la academia, el arte moderno se ha hecho tanto o más literario que su contrapartida, con la salvedad de que la literatura clasicista era a la vez explicativa (por lo que tenía de normativa) y narrativa (por lo que la vinculaba a una “historia” externa a sí misma), mientras que en la actualidad el elemento narrativo queda relegado casi siempre a la cultura de masas (casos del cine comercial o las historietas) y lo explicativo pierde su carácter general y no es susceptible de aplicarse al conjunto de la actividad artística, sino sólo a cada autor particular o, en el mejor de los casos, a cada uno de los muchos “ismos” que pueblan la crónica estética desde la aparición de las vanguardias.

La culminación de todo este proceso se alcanzó con la aparición de movimientos como el arte conceptual, el Body Art, el Land Art, las intervenciones o “Performances”, que en muchos casos intentaban romper con los condicionantes comerciales impuestos por el mercado, renunciando a la realización de una obra material para sustraerse así a la posibilidad de una compraventa. No sólo no consiguieron su propósito, sino que inconscientemente se limitaron a reproducir, a un nivel extremo, la división jerárquica entre la “idea” (superior) y la “ejecución manual” (inferior) establecida por las academias, sin olvidar la permanente contradicción que se daba ya desde el Renacimiento y que enfrentaba de un lado la desconfianza hacia el arte como trabajo remunerado, y de otro la exigencia de una mayor retribución económica para sus autores.<sup>859</sup>

---

<sup>859</sup> Nacido en la época de las videocámaras, la fotografía y otros medios de reproducción de imagen o sonido, las distintas formas del arte conceptual entraron fácilmente en el circuito comercial a través de la grabación de sus procesos o de la difusión impresa de sus manifestos; en algunos casos, los artistas pusieron a la venta los objetos que habían usado en sus intervenciones o performances, como si el mero hecho de haber sido utilizados como instrumentos por un artista los convirtiera en obras de arte (al modo en que la “Fuente” de Duchamp y objetos “retocados” por Jasper Johns habían sido aceptados por la crítica). Desde el punto de vista del cuestionamiento de la comercialización de la obra, el arte conceptual fue un fracaso en el que sorprende la incapacidad para prever una estrategia obvia de apropiación por parte del mercado: el recurso a las nuevas tecnologías. Por enésima vez, los artistas que intentaban cambiar el mundo parecían totalmente

Tatarkiewicz ya señalaba acertadamente que, en rigor, la vanguardia, más que aportar ideas nuevas, había radicalizado teorías o principios que ya habían aparecido con anterioridad en la Historia del arte.<sup>860</sup> En cierto modo, Mondrian intenta “pintar” las esencias platónicas, Ben Nicholson y Chirico recuperan la visión romántica del arte como religión, y los neodadaístas agudizan la escisión jerárquica entre artista y artesano al convertir, por su mera mediación, cualquier objeto que firmen en una obra de arte.<sup>861</sup> Influido por el neoplasticismo del primero, el constructista V. Pastore se movía claramente en los cauces del idealismo medieval cuando definía su estilo afirmando que “La búsqueda de la esencia (...) implica la concentración sobre la naturaleza de los objetos y los procesos *como cosas en sí mismas*”.<sup>862</sup> Y cuando en 1920 Paul Klee afirma “El arte no reproduce lo visible: lo hace visible”,<sup>863</sup> aludiendo a la “necesidad interior” y a una verdad suprasensible, o cuando determinados movimientos de vanguardia exigen al artista que se exprese a partir de su propia subjetividad, sin mediación del entorno, no hacen sino mostrarse mediatizados por la lejana idea manierista y neoplatónica de la “luz interior” que volvía al primer plano el debate artístico pasados siglos desde su enunciado inicial, en parte porque el propio desarrollo de algunas facetas de la Modernidad había supuesto recuperar viejos discursos, pero también porque las inercias clasicistas tienen raíces tan profundas en nuestra cultura estética que basta una ligera variación de las mismas para volver a ponerlas de actualidad. Y en este sentido, por más que afirmaran lo contrario o buscaran ampararse en normas universales o, por el contrario, en el subjetivismo más radical, muchos artistas de vanguardia se estaban posicionando claramente en líneas sobre las que en su momento se edificó el tan denostado edificio académico.

---

ajenos a él. Haden Guest de hecho, confirma que todos estos movimientos acabaron por ser uno de los mayores espaldarazos a favor de las galerías: “Quizá no aportáramos objetos, pero aportamos algo que todo negocio necesita. Proporcionábamos publicidad... escaparates. Creo que si conseguimos algo fue precisamente fortalecer el sistema de galerías. Podían decir: “¡Fijaos, podemos ocuparnos incluso de esto!””. Dennis Oppenheim, artista conceptual, citado en Haden Guest, 45. Para una descripción completa de la problemática del arte conceptual y de sus carencias, Marchán Fiz, 1988.

<sup>860</sup> Tatarkiewicz, 74 y ss.

<sup>861</sup> Para Mondrian, Bozal, 2002, 22 y ss. Para Nicholson y Chirico, Tatarkiewicz, 74. Para un atinado estudio crítico de cómo el dadaísmo, el neodadaísmo e incluso el pop reforzaron la autoridad de la “institución arte” desde posiciones presuntamente críticas, Marchán Fiz, 1988.

<sup>862</sup> Marchán Fiz, 88. La cursiva es nuestra. No confundir el término “constructismo” con el más conocido “constructivismo”, con el que no guarda relación directa. Compárense las tesis de Pastore con las del francés Focillon citadas en Eco, 1985, 80.

<sup>863</sup> Citado en Gómez Molina, 447. Para una descripción más detallada del episodio, Gombrich, 2002, 55.

### 3.1.3: Las alternativas históricas en el mundo de la enseñanza.

Como ya hemos adelantado al hablar del Romanticismo, no todos los movimientos antiacadémicos se posicionaron contra la enseñanza del arte en general, sino más bien contra una forma específica de entenderla. Incluso un romántico tan destacado como Schelling no cuestionaba a la academia en su conjunto, sino la metodología que se aplicaba en ella. Por su parte, Ruskin entendía que la genialidad no era susceptible de aprendizaje, pero sí se podían transmitir al menos unos conocimientos básicos sobre el dibujo y las artes en general,<sup>864</sup> y Goya se movía en un terreno semejante criticando usos específicos del academicismo y en especial el extendido recurso a la copia de los modelos clásicos en detrimento del estudio del natural. Para el pintor aragonés el artista debía aprender conforme a su talento y su estilo, y a lo sumo el maestro debía corregirle en lo relativo a la imitación y darle unas pautas para mejorar su criterio de gusto.<sup>865</sup> Son varios ejemplos entre muchos más de que las posiciones extraacadémicas acerca del aprendizaje del arte eran múltiples y no necesariamente coincidentes. No obstante no todas ellas se llevaron a término u obtuvieron la mínima influencia como para constar en nuestro estudio. Algunas consiguieron integrarse en las mismas academias y modificar parcialmente varios de sus hábitos. Otras, por su parte, no pasaron del ámbito de la práctica privada en los talleres de artistas o artesanos. En un tercer caso, por último, se plantearon como alternativas que bien paralelamente a la academia, bien por oposición a ella, se mantuvieron fuera del academicismo (al menos sobre el papel) o intentaron dignificar aquellas facetas del trabajo artístico que, como la artesanía, habían quedado fuera del discurso reivindicativo oriundo de la Italia renacentista. Las alternativas a la enseñanza académica que se plantearon desde las posiciones románticas y vanguardistas son especialmente relevantes para nuestro estudio porque al vincularse a un proyecto docente debieron explicitar y sistematizar sus principios, así como buscar un compromiso entre la obligación que imponía al artista mantenerse fiel a su personalidad y la necesidad de dar con un lenguaje común y transmisible que pudiera vertebrar un currículum. Precisamente fue en el terreno de la enseñanza donde muchas veces se haría más clara la oposición formal al academicismo pero donde más fácilmente se evidenciarían las coincidencias de base con él.

La Revolución Industrial iniciada en Inglaterra supuso llevar la producción en serie y la especialización del trabajo a niveles cuantitativos y cualitativos impensables incluso para las manufacturas reales de la Francia absolutista. Si a esto sumamos la extensión de la mecanización a gran escala, podremos entender que los procesos productivos ya tenían poco que ver con aquéllos que habían conocido las primeras academias. Ahora éstas se veían obligadas a convivir con ellos en una relación más de competencia que de cooperación, aunque sería más correcto asumir que el academicismo en general intentó mantenerse por encima de los acontecimientos en la torre de marfil institucional que había logrado consolidar durante las décadas previas. En la expansión del modelo académico mercantilista habían pesado factores relativos a la importancia del dibujo en la mejora de la productividad y de la calidad de las manufacturas, pero resultaba evidente que el nuevo marco obligaba a una profunda revisión de los planteamientos dominantes hasta entonces. “En 1767 (...) se abre l’Ecole Royal Gratuite du Dessin en París, posteriormente transformada en l’Ecole Nationale d’Art Décoratif. Y desde ella se dictan los primeros programas para un dibujo necesario a la industria. También un eco de esta etapa fundacional es el texto de Rozio *Essai philosophique sur l’établissement des Écoles du*

---

<sup>864</sup> Ruskin, 1983.

<sup>865</sup> Santos Torroella, 17.

*Dessin pour les Arts mechaniques* (1769), donde ese exponen ideas que acogerán muchos gobiernos europeos, convencidos de la capacidad de transformación del dibujo para elevar la calidad de sus productos industriales. Esta situación crea una confianza eufórica en el dibujo, y una inusitada búsqueda de nuevos métodos para su aprendizaje. Muchos teóricos han denominado esta causa pro dibujo “la gran cruzada (...) En este momento se convocan concursos nacionales para la redacción de nuevos métodos, y las exposiciones nacionales de Londres y París los acogen y premian (...) Este vértigo nacional que parece tener la consigna “a la industrialización por el dibujo”, promueve una búsqueda de caminos expeditivos para seguir el más rápido acceso al control gráfico, que se incentiva con premios y concursos estatales para dotar a los programas oficiales de enseñanza””.<sup>866</sup>

La academia se había concentrado en el ámbito de las Bellas Artes mientras dejaba a los gremios un cierto control sobre las prácticas artesanales, control que con el tiempo se había ido desvaneciendo debido más a la propia extinción de la institución gremial que a su reemplazo por el modelo academicista. Pevsner ya detalla el proceso que habíamos apuntado en 2.3.1 por el cual la Academia de París fue tomando bajo su control la producción artesanal para arrebatársela al control gremial. De hecho, en la *Manufacture* dependiente de la *Académie Royale* las clases de dibujo que se impartían a los oficiales se centraban en la labor de copia, más que en el aporte de un repertorio teórico. Se trataba ni más ni menos de que el artesanado supiera interpretar correctamente los diseños suministrados por los artistas, dando por sentado que su iniciativa personal era innecesaria e incluso indeseable: “Era evidente la tendencia a privar al artesano de todo trabajo creativo, una tendencia acorde con la que practicaba la academia contra la *maîtrise*”. Pese a este control, de los 744 oficiales censados en Berlín en 1784 cerca de 6000 trabajaban bajo las órdenes de un maestro, esto es, fuera del ámbito de las academias estatales.<sup>867</sup> No obstante, cuando la industrialización pone de relieve la importancia del dibujo en el nuevo ámbito productivo las estructuras gremiales ya han sido prácticamente abolidas sin que las academias hagan mucho por cubrir la vacante dejada por su rival histórico. Las escuelas que reemplazan a los gremios no son, como aquéllos, instituciones independientes o autogestionadas, sino centros subordinados al estado exactamente igual que las academias. El inmovilismo académico (la renovación neoclásica aun tardaría varias décadas en imponerse) encajaba tan mal en los nuevos requerimientos de la economía como el corporativismo de los gremios. El problema era que hasta la fecha la academia, con todos sus defectos, había podido jugar en su favor la baza de representar los intereses del estado frente a una iniciativa, la gremial, parcialmente ajena a su autoridad e independiente de él en su financiación. Pero el nuevo actor que aparecía en escena estaba igualmente subordinado al poder político, con la ventaja de que aun no había desarrollado la compleja red de relaciones clientelares y estrategias que habían permitido a los académicos disfrutar de un importante grado de autonomía poco menos que “endogámica”, mientras mantenían las formas en su subordinación jerárquica estado.

Por mucho que el academicismo se mantuviera en su ya arraigado ensimismamiento, la economía tenía nuevas necesidades y los dibujantes debían cumplir nuevas funciones, aunque muchas de ellas no eran sino variaciones más o menos complejas de las que habían desempeñado hasta la fecha. Esto suponía un replanteamiento de la metodología y de los principios para satisfacer las mismas metas de rentabilidad económica que los academicistas llevaban enarbolando como una de sus banderas desde

---

<sup>866</sup> Bordes, 2001, 528.

<sup>867</sup> Pevsner, 164 y ss.

hacía más de un siglo cada vez que se trataba de solicitar el amparo de las finanzas públicas. Aun así, las inercias heredadas del academicismo tardarían en desarraigar y en muchos sitios se mantendría hasta el siglo XIX la equiparación entre el programa de dibujo para futuros artistas y el que se seguía para la industria:

“Es especialmente característico el cambio de nombre en la academia reorganizada en Berlín. Originariamente se llamaba Academia de Bellas Artes y Ciencias Mecánicas (...) pero las “Ciencias Mecánicas” se eliminaron en 1809 porque Wilhem von Humboldt, movido por ese elevado entusiasmo por el arte que le había fomentado su relación con Goethe y Schiller, *consideraba un sacrilegio adulterar la idea de una academia con orientaciones comerciales*. (...) con el crecimiento sin precedentes de la industria y la técnica, algunos países desarrollaron departamentos de ingeniería en las universidades, algunos fundaron “Technische Hochschulen” especiales. Esto exoneró a las escuelas comerciales en cierta medida, pero no se trazó todavía ninguna distinción entre preparación para una industria y preparación artística”.<sup>868</sup>

Que la necesidad de una campaña por el dibujo no era exagerada lo prueba la rápida degradación de las manufacturas británicas conforme se fue expandiendo la mecanización. El problema no se produjo por el hecho de que Inglaterra fuera la cuna de la Revolución industrial y por tanto pionera en las nuevas técnicas productivas; su raíz hay que buscarla en la total desidia con la que fue enfocada la enseñanza de las artes aplicadas en ese país: mientras Francia, España, Alemania o Italia habían desarrollado una red más o menos amplia de escuelas provinciales o municipales que garantizaban un dominio siquiera rudimentario del dibujo, nada semejante existía al otro lado del Canal, y las reformas de 1835 fueron consideradas como un fracaso menos de dos décadas más tarde. La Exposición Universal de 1851 evidenció la envergadura del problema de manera tan contundente que la necesidad de una transformación radical del enfoque dado a la enseñanza del dibujo fue una certeza.<sup>869</sup>

Con el tiempo se refuerza la separación entre la formación impartida en las academias y la que imparten las escuelas industriales que, bajo distintas denominaciones, comienzan a proliferar por Europa, en ocasiones ya totalmente libres de la tutela de los artistas. La Royal Academy sigue centrada en el dibujo de la figura humana y en esa dirección se orientan la mayoría de sus clases y del trabajo del natural, aunque con reservas se vayan aceptando otros géneros. Mengs había insistido en que los artistas comenzaran estudiando las formas geométricas más importantes para dotarse de una base sólida sobre la que desarrollar sus aptitudes, pero durante el siglo XIX la geometría se iría convirtiendo paulatinamente en el campo de actividad específico de la preparación para el trabajo en la industria y se consolidaría la escisión entre ambos tipos de enseñanza.

No es el objeto de nuestro estudio analizar pormenorizadamente esta nueva rama de la enseñanza artística (o artesanal, si se prefiere) más que en lo referente a su impacto sobre las academias y al papel que desempeñó su extensión en el debilitamiento de la autoridad academicista. A diferencia de lo ocurrido en la guerra contra los gremios, esta vez no se produjo ningún conflicto abierto entre los dos modelos docentes (escuelas industriales o de diseño por una parte y academias de Bellas Artes por otro). Pero cuando desde las estructuras estatales se percibió la actividad de estas escuelas como más

---

<sup>868</sup> Pevsner, 165. La cursiva es nuestra.

<sup>869</sup> Pevsner, 166 y ss.

beneficiosa para la industria, el monopolio que ostentaba la academia sobre los encargos públicos, ya debilitado, sufrió un golpe del que ya no iba a recuperarse.

### 3.1.3.1: Los nazarenos alemanes: el intento de regenerar la academia desde principios preacadémicos.

De todos los movimientos surgidos contra la academia, el de los nazarenos es el único que acabó explícitamente integrado en su práctica y que supuso una transformación perdurable de la misma. Ya habíamos hablado del choque de Carstens con la academia de Berlín en el epígrafe 2.3.4. Uno de los efectos indirectos de este enfrentamiento fue el de la aparición de un círculo de artistas encabezado por Franz Pforr y Friedrich Overbeck, quienes tras su contacto con la obra de los primitivos alemanes, expuestos en la galería imperial de Belvedere, manifestaron su rechazo hacia el método y el estilo académicos y fundaron la Hermandad de San Lucas como plataforma desde la que defender su postura.<sup>870</sup> Al parecer fue E. Wächter, amigo de Carstens, quien les puso en contacto con las ideas del artista emigrado a Italia y acabó por acentuar su abierta hostilidad hacia la institución académica, una hostilidad que no tardaría en hacerse extensiva también a todo su programa. Y este programa tenía como uno de sus principales objetivos mantener abierta la brecha que separaba a los artistas de los artesanos, dejando a los primeros varios peldaños por encima del grupo al que habían pertenecido hasta el Renacimiento. Los nazarenos habían encontrado en los maestros alemanes prerrenacentistas la espiritualidad que echaban en falta en el frío rigor académico imperante en Viena y buscaron recuperar ese carácter a través del recogimiento y el trabajo en común en el seno de hermandades ajenas a la institución en la que aun seguían estudiando. Por eso, cuando varios de sus miembros emigraron a Roma escogieron un monasterio abandonado como centro en el que desarrollar su trabajo y desde el que difundir sus ideas. Pero por más que se criticara el servilismo reinante en las academias y se denunciara el pecado de ostentación que las carcomía, tanto el tono altanero que encontramos en las arengas de Carstens como la reputación de engreídos que se ganaron sus adeptos no dejaban lugar a dudas sobre su adhesión a los elevados ideales encarnados por el academicismo. Si acaso, el alumno contestatario se quedaba con la faceta trascendente del discurso de sus antiguos mentores y se limitaba a criticar lo necesario para justificar su ruptura con la disciplina del centro estatal. Al fin y al cabo, si se mostraba disgusto hacia la naturaleza servil de los directivos y del profesorado, era como consecuencia de haber interiorizado los elevados ideales que el propio academicismo había difundido para ennoblecer la figura de los artistas. “Servir” era una palabra que ya no encajaba en el mundo artístico del XIX: el arte ya era una actividad noble que no podía someterse de buen grado a una subordinación del tipo que fuera, y por tanto sólo podía “servirse” a sí mismo.

Así, una variante de la contradicción de Vasari marcaba también el discurso de este grupo: el italiano intentaba elevarse por encima de las preocupaciones mundanas al tiempo que pedía mejor remuneración para sus colegas, los académicos tenían prohibida la venta en tiendas por ser ocupación mercantil impropia de la nobleza de su ocupación. Y ahora se censuraba la “ostentación” de éstos desde una postura de humildad impostada que realmente obedecía al enaltecimiento de los artistas y de su ocupación (que no trabajo). Tanto en el caso de Carstens, Pforr y Overbeck como en el de sus seguidores, Pevsner remarca lo lejos que estaban de aceptar que la sociedad les situara al mismo nivel en el que habían estado los artesanos cuyo ejemplo se supone que seguían:

“Ninguno de los Nazarenos estaba realmente preparado para considerarse un artesano, igual a un dorador o a un guarnicionero cualificado, y realmente ninguno de los estudiantes quería ser tratado como aprendiz en el sentido medieval. Después de tantos

---

<sup>870</sup> Pevsner, 141.



esfuerzos a lo largo de tres siglos para que los artistas demostraran que eran hombres cultos, científicos, sacerdotes y cualquier cosa, les era imposible volver de nuevo a la humildad medieval de la que se había alimentado y habían surgido los mayores logros del arte europeo”.<sup>871</sup>

Si acaso, los nazarenos estaban más interesados por recuperar el legado corporativo de la Edad Media que ya en aquellos años había sido prácticamente barrido por las academias. Tal vez sin saberlo seguían los pasos de los primeros académicos italianos, cuando plantearon las academias como punto de encuentro y debate en el que liberarse de la autoridad gremial. De hecho, a las clases de dibujo del natural que practicaban con cierta frecuencia las denominaron “academias”, recuperando uno de los usos primitivos del término.<sup>872</sup> La gran diferencia estriba en que mientras los académicos se fueron distanciando paulatinamente de los gremios hasta encabezar el ataque contra ellos, los nazarenos más destacados aceptaron de buen grado su integración en la institución que habían comenzado criticando.

Dicha integración se vio favorecida por las transformaciones políticas vividas en Alemania a principios del XIX, y sobre todo por la llegada al poder del rey Ludwig I, quien se convertiría en uno de los mecenas más importantes de Europa y en un destacado coleccionista de arte griego y romano. Fue esta afición la que le condujo a Roma y a entrar en contacto con la Hermandad de San Lucas, encabezada entonces por Peter Cornelius, quien se había convertido en su miembro más destacado tras la prematura muerte de Pforr. Podemos trazar paralelismos entre este monarca y su precursor francés Enrique IV: ambos se percataron de la importancia de potenciar las artes y la cultura en sus respectivos reinos, y ambos lo hicieron inspirándose en el patrimonio artístico de Italia. Porque, y esto es lo llamativo, por más que los nazarenos encontraran su inspiración en los primitivos alemanes fue finalmente la influencia del arte preacadémico italiano la que acabó marcando su estilo y su orientación. La academia francesa se aprovechó de los conocimientos adquiridos por sus pensionados en Roma para perfeccionarse y “superar” a los italianos, y el rey prusiano utilizó a los artistas formados en la misma ciudad para revitalizar la enseñanza académica en Alemania y tratar de convertir sus dominios en un “Valhalla” de las artes.

No obstante, Cornelius resultó ser un excelente maestro pero un mediocre organizador y la mayor parte de sus reformas quedaron en letra muerta o sólo se llevaron a la práctica parcialmente. Las academias alemanas quedaron muy lejos de lo soñado por los románticos reformistas al estilo de Schelling, pero igualmente cambiaron, si no con Cornelius, sí con su sucesor, Wilhelm Schadow. En la reforma de la academia de Berlín que impulsó en 1831 mantuvo todavía usos propios de la institución de Le Brun, como el acceso a edad muy temprana (doce años) y las clases de copia de dibujos y de modelos de yeso, conservando igualmente la tendencia a la especialización y al estudio pormenorizado de cada parte del modelo en lugar de plantear su estudio en términos de conjunto. Era a partir del segundo curso que los planteamientos docentes se veían modificados sustancialmente, y lo hacían siguiendo los pasos que habían dado en sus talleres los maestros franceses, tales como Grosz y David: mayor peso del dibujo del natural y estudios comparados del modelo vivo con sus contrapartidas en yeso o grabados, y seguimiento personalizado de cada alumno. Porque Schadow procuró evitar la dispersión en la formación del alumno manteniendo a éste bajo la supervisión de un mismo maestro

---

<sup>871</sup> Pevsner, 152.

<sup>872</sup> Pevsner, 142.

durante el mayor tiempo posible, por oposición a la situación pretérita, en la que no era raro que el mismo estudiante recibiera lecciones sobre dibujo de hasta doce docentes distintos. Esta costumbre a superar no era extraña para el carácter de la institución mercantilista, ya que al considerar la práctica del arte desde una normativa estricta y perfectamente regulada las distintas personalidades de alumnos y profesores quedaban subordinadas a unos principios generales que podían ser transmitidos indistintamente por cualquiera que tuviera conocimiento de ellos sin que la subjetividad pudiera jugar un papel distorsionador apreciable. Pero varios factores habían ido desgastando esa idea: los propios (y discutibles) resultados prácticos del método, el éxito de los procedimientos seguidos por David y sus discípulos, la inexorable aceptación de la subjetividad del gusto, y el peso que la personalidad individual comenzaba a tener en las artes por influencia del mercado burgués y de los románticos. Todo ello aconsejaba dar mayor protagonismo al “maestro” y relegar al “profesor”. De ahí la decisión de Schadow y de ahí también el que la reforzara con las disposiciones tomadas para los niveles finales. Así, ya en la tercera etapa se permitía al alumno desarrollar sus propias composiciones y participar en el trabajo de su maestro, en parte según el método establecido por los Carracci y que fuera aprobado por personalidades tan dispares como Mengs y Goya.<sup>873</sup>

Finalmente, se constituyeron las clases de maestría, a las que accedían sólo los discípulos más aventajados y en las que se les permitía trabajar junto a su maestro en talleres dispuestos en la propia academia, rompiendo con la costumbre de que estas clases se dieran en los propios talleres o domicilios del profesorado. Las clases de maestría, por tanto, no fueron una novedad en sentido estricto, lo verdaderamente novedoso estaba en que por vez primera las fases más avanzadas del trabajo, bien ante el lienzo, bien ante el mármol, entraban en el espacio de la institución, cuando hasta la fecha habían estado excluidas en favor de las materias puramente teóricas o de las prácticas más elementales. Que esta concesión al oficio llegara de la mano de un grupo romántico e idealista puede entenderse mejor por su pulsión nostálgica hacia el pasado gremial, y ésta incluía recuperar la antigua relación casi familiar que se establecía entre los maestros y sus aprendices. Se materializaba al fin en las aulas el viejo consejo de Cennini que consagraba la tutela del maestro como clave de la formación de todo buen artista, y para ello no fue menos útil el concepto vasariano de tomar la obra de los artistas ejemplares como una guía tanto o más segura que la de la Naturaleza. Pero habían tenido que pasar más de dos siglos para que esta reivindicación de la faceta “manual” pudiera triunfar, y aún entonces había tenido que hacerlo bajo la coartada recién expuesta.

Las clases de maestría consiguieron entrar también en otras academias siguiendo el ejemplo alemán, con lo que el desplazamiento sur-norte de las ideas dominantes que observamos desde el Renacimiento se manifestaba ahora también en la metodología: Bélgica instauró este modelo en 1846, en Italia la academia de Florencia hizo lo propio en 1860, y por último fue la misma academia de París la que lo aceptaría en 1863.<sup>874</sup> Nuevamente encontramos paralelismos con situaciones pasadas: Italia alumbró un modelo que luego importaría, refundado, de Francia; ahora eran los franceses los que importaban de Alemania un estilo de enseñanza que en rigor había nacido en los estudios de David y de sus discípulos neoclásicos. Aunque no todos los países adoptaron la reforma, puede

---

<sup>873</sup> Mengs, 1989, y para las opiniones de Goya, Santos Torroella, 1993. Para las reformas introducidas por los nazarenos hemos seguido fundamentalmente la extensa descripción dada en Pevsner, 1982, 142 y ss.

<sup>874</sup> Pevsner, 149. Curiosamente, la academia parisina, la más importante del mundo, introducía una reforma importada y “progresista” el mismo año que su Salón de los Rechazados iba a suponer uno de los hitos del arte moderno.

considerarse que constituyó el modelo preponderante hasta las primeras décadas del siglo XX y la que siguieron los pintores oficiales más destacados.

El balance de la actividad de los nazarenos resulta ambiguo. Consiguieron introducir la enseñanza de taller en las aulas, pero de ello no derivó una mayor estima para el artesanado, que siguió en el escalafón inferior de las actividades estéticas. Si acaso sí obtuvo la reivindicación de las actividades “mecánicas” como parte integral del proceso artístico, mitigando la escisión entre teoría y práctica que las academias mercantilistas habían sancionado hasta la época. El paso era importante, pero de la asunción de este modelo docente no derivaron mayores consecuencias que las descritas. Si los nazarenos se marcaron como objetivo el retorno al modelo medieval (y esto habría que tomarlo con reservas por lo idealizado de su visión), habían quedado muy lejos de lograrlo: la academia mantenía su status privilegiado frente a las artes y oficios y la dicotomía Bellas Artes-artesanías seguía gozando de tan buena salud como al inicio de su campaña. No consiguieron arrastrar a la academia al terreno del artesanado o del ya desaparecido taller gremial, todo lo contrario, habían integrado una variante de éste en el currículum académico, pero sin tocar la esencia elitista de su discurso global, ya recurrente en la evolución de las artes. En esta situación influyó considerablemente el hecho de que sus principales representantes estaban imbuidos de un espíritu claramente romántico, es decir, de una visión abiertamente idealizada de la Edad Media que presuponía poder asumir la espiritualidad de aquel periodo ignorando las condiciones materiales y sociales del mismo trasplantándola, sin más, al siglo XIX. El poso manierista, con su visión de la creación artística como un proceso de inspiración inmanente y puramente espiritual, y con su exaltación de la personalidad individual, se dejaba sentir claramente en el impulso inicial de la reforma. Paradójicamente, esta vez había contribuido a poner en primer plano una faceta de la enseñanza que desde el renacimiento había quedado o bien relegada o bien exiliada a los estudios de los académicos: la práctica.

Habría que viajar a Inglaterra para encontrar un proyecto capaz de mantener un vínculo más fuerte con las raíces prerrenacentistas, aunque para preservarlo se mantuvo convenientemente alejado de todo contacto institucional con los centros dedicados a la promoción de las “artes liberales”. Este proyecto fue el de las “Arts and Crafts”.

### 3.1.3.2: La reacción desde los oficios.

#### 3.1.3.2.1: William Morris y las Artes y Oficios: escuela contra academia.

Como hemos indicado, la experiencia de los nazarenos consiguió arraigar en el ámbito académico y mejorar sus métodos, pero este triunfo fue sólo parcial y no se hizo extensivo al conjunto del programa docente, ni supuso renovación alguna de la estructura organizativa o de la relación de la academia con el resto del mundo del arte. Al cabo de unos años, si las aportaciones de este movimiento habían permitido una mejora de los métodos de enseñanza, era evidente que no se diferenciaban demasiado de las aportaciones de la escuela de David e Ingres, con la salvedad de que éstos no se preocuparon de extender sus fórmulas fuera del ámbito de sus propios talleres (pese a contar con la ventaja de sus mayores logros artísticos). Nuevamente los detalles cambiaban, pero el cuadro de conjunto seguía sin experimentar una transformación profunda.

En lo esencial la academia seguía prevaleciendo como garante de un estatus de superioridad del artista sobre el artesano, y fue en esta línea donde entra en escena la vasta obra teórica y productiva de William Morris (1834-1896), discípulo del crítico John Ruskin y militante socialista. No puede trazarse un panorama del pensamiento estético de su siglo, ni de la modernidad posterior, sin tener en cuenta sus aportaciones en el denso debate entre los partidarios de mantener a las artes en una esfera autónoma, distante del mundo cotidiano, y los que abogan por una estrecha interrelación de las artes con lo cotidiano: Hermann Muthesius, Henry Van de Velde, Frank Lloyd Wright o una de las figuras claves de la Bauhaus, Walter Gropius, se refieren a él como una autoridad, y Oscar Wilde le reconocía como el principal responsable de la mejora del gusto de los hogares victorianos. Su empresa, la firma *Morris, Marshall y Faulkner* es considerada por Pevsner el punto de partida de todo el arte industrial moderno, y sus ideas inspiraron a Charles R. Ashbee para fundar la *Guild and School of Handicraft* en 1888 siguiendo sus principios, principios que también seguirán en mayor o menor medida todas las escuelas de artes y oficios británicas abiertas en las décadas siguientes (destacando las de Birmingham, fundada en 1891, y la de Londres, en 1901). Esta influencia en el campo docente se dejaría sentir también de manera acusada en la Alemania del cambio de siglo.<sup>875</sup>

Al igual que los nazarenos, Morris planteó su renovación desde la recuperación de estilos e ideas preacadémicas, pero a diferencia de aquéllos amplió el alcance de sus tesis para abarcar un conjunto de transformaciones sociales y productivas que iban mucho más allá del ámbito estrictamente formativo e incluso del artístico. Morris fue una reacción contra la academia desde la reivindicación de lo artesanal, pero no para incorporar la artesanía o las artes populares a la “noble” esfera de las “Bellas Artes” (como sí se planteó desde algunas coordenadas del romanticismo o de las vanguardias) sino asumiendo su propia naturaleza “popular” como suficientemente digna. A diferencia de los teóricos que desde el Renacimiento habían defendido la liberalidad del arte, Morris no creyó necesario un elaborado discurso intelectual para situar en plano de igualdad el producto del artesano y el del artista, es más, no entendía como justa una distinción semejante. La academia, según él, era “La peor colección de snobs, lacayos y ególatras que el mundo haya conocido nunca”.<sup>876</sup> No se trataba por tanto de elevar al artesano a ninguna esfera autónoma, pues

---

<sup>875</sup> Anna Calvera, 20. Para la opinión de Oscar Wilde, Op. Cit. 23. Para la escuela de Ashbee, Wick, 24. La información sobre las escuelas británicas y alemanas se detalla Pevsner, 177 y ss.

<sup>876</sup> Citado en Pevsner, 13.

precisamente la reivindicación de su oficio era consustancial a su imbricación en la realidad cotidiana, a un diálogo con el contexto social que en varias fases del proceso habían olvidado tanto las academias como los románticos. Reinterpretando el viejo problema de la manualidad y de la necesidad de “trabajar para vivir” como obstáculos que impiden la dignificación de las labores productivas, Morris entiende que la clase obrera, por ser la única que trabaja con las manos “(...) era l’únic sector de la societat que podia comprendre la producció en termes diferents i, per tant, era la sola força social capaç de mantenir una actitud de progres i intentar la transformació de la societat”.<sup>877</sup>

Si su reivindicación de la clase obrera le sitúa en la órbita del socialismo, su mirada hacia la Edad Media establece un vínculo claro con el Romanticismo. Pevsner señala las influencias de Ruskin, Carlyle, los nazarenos y los prerrafaelitas o incluso de Goethe, y añade su entusiasmo por las sagas islandesas y por la poesía de los románticos Shelley o Keats. Pero a diferencia de los románticos su interés por el Medievo se centra, más que en lo fantástico o irracional, en el corporativismo que aún perduraba en los gremios y concejos y en la integración de la profesión artística como una más de entre las diversas actividades sociales. En aquel periodo, anterior al ascenso de los artistas al Olimpo de las actividades liberales, “(...) el mejor artista seguía siendo un trabajador y el hombre más humilde era un artista”.<sup>878</sup> Morris retomaba con ello la línea abierta por Luis Vives o Erasmo cuando señalaban la inconveniencia de separar la faceta especulativa de la práctica, como ya explicábamos en 2.2.1, pero si sus antecesores habían planteado la situación desde la perspectiva individual de cada artífice, el británico extendía a toda una clase esa feliz síntesis entre las capacidades manuales y las intelectuales que desde el Renacimiento tardío se había ido diluyendo a favor de la especialidad de los teóricos.

No obstante, si su pensamiento no se agota en el socialismo “político” menos aún es reductible al Romanticismo, pues choca frontalmente con él en un aspecto crucial: la idea de “genio”. En el mundo que intentaba recuperar, aquél que describíamos en el epígrafe 2.1, “No se estaba orgulloso de la inspiración, esa misteriosa cualidad moderna (“el asunto de la inspiración es pura estupidez, no existe tal cosa”), y los artistas eran “tipos comunes” simplemente”. Parafraseaba con ello al crítico de arte Waagen cuando afirmaba ante una comisión parlamentaria “Antes los artistas eran más trabajadores y los trabajadores más artistas”.<sup>879</sup> Equiparar al artista con un trabajador más suponía dejar de lado radicalmente todo el discurso dominante desde la consolidación de las corrientes renacentistas hasta nuestros días. Miguel Ángel ya había dicho que el no hacía negocio con sus esculturas, pero tres siglos más tarde un renovador de la estética desde el mundo de la práctica volvía a reconocer la naturaleza de “oficio” de las artes y consideraba que era precisamente en esa naturaleza en la que había que encontrar su dignidad y su “necesidad”: “(...) el arte es únicamente artesanía”.<sup>880</sup> En el arte habían pesado en exceso consideraciones neoplatónicas que lo habían vuelto insensible a las necesidades y aspiraciones del pueblo y receloso de todo viso de “materialismo”. Pero para sobrevivir en la sociedad industrial debía volcarse de nuevo hacia esa relación personal con el usuario que se daba no en el plano de una experiencia estética “desinteresada” y separada de lo utilitario (como la que disfrutamos en un museo), sino en el de una integración de artístico con lo útil, lo material y lo cotidiano.

---

<sup>877</sup> Anna Calvera, 81.

<sup>878</sup> Citado en Pevsner, 174.

<sup>879</sup> Pevsner, 174 y 175. Para la cita de Waagen, 175, Nota 14.

<sup>880</sup> Citado en Wick, 23.

Fue precisamente una experiencia personal y cotidiana la que llevó a Morris a elaborar su programa, cuando tuvo que organizar tanto su primera vivienda como la “Red House” diseñada por su amigo, el arquitecto Philipp Webb, encontrándose con que la mayor parte de los artículos decorativos y de mobiliario que le ofrecía la industria victoriana eran de una calidad deleznable e inútiles para sus propósitos. Concluyó que la degradación del gusto y de las artesanías era fruto de una degradación social más amplia, y que sólo podía darse una artesanía “sana” en un sistema que igualmente lo fuera y en el que los hombres se hubieran reconciliado con su trabajo. Por tanto Morris no renunciaba ni a la estima por las artes ni a su función regeneradora de la sociedad: en lo primero coincidía con los academicistas, y en lo segundo con los románticos comprometidos socialmente.<sup>881</sup> Pero mientras que sus antecesores de ambos grupos habían erigido una barrera que aislaba a las artes de la realidad cotidiana, entendiendo esa barrera indistintamente como condición previa o como finalidad para legitimar su discurso, él pretendía abolirla.

Fruto de esa aspiración a recuperar la síntesis entre el arte y lo cotidiano que veía perdida, Morris fundó en 1861 una empresa destinada a proporcionar al público una artesanía sólida y artísticamente trabajada, y su éxito en la segunda exposición universal de Londres un año después demostró que el problema que había diagnosticado era percibido también por buena parte de la sociedad británica. Mientras su empresa expandía su abanico de actividades (vidrieras, azulejos, papel para paredes, ilustraciones para libros, etc) buscó la ayuda tanto de artesanos de renombre como de algunos de los artistas más famosos del momento. No se conforma con idear un proyecto y transmitirlo a sus ayudantes como hicieran los primeros académicos franceses: se implica directamente en el proceso de ejecución, y así es como aprende a tejer alfombras antes de dar el paso al diseño de éstas: “Sólo él había comprendido que el diseño sin un conocimiento vivo de los materiales y de cómo trabajarlos era una de las principales razones de la futilidad del arte industrial del siglo XIX. (...) En 1874 aprendió a teñir, en 1877 a tejer, en 1890 a imprimir, y *este intercambio directo con los materiales es el que ha salvado a Morris de convertirse en un mero imitador de los estilos medievales*”.<sup>882</sup> Con esta frase, Pevsner parece dar la razón al afán integrador del renovador británico. El esquema heredado de la academia mercantilista, con una élite de artistas entregando sus diseños a los artesanos de las diversas fábricas reales, no le sirve a un autor que entiende que la renovación de la enseñanza pasa forzosamente no tanto por el estudio de la estética o las proporciones “matemáticas” como por el trabajo en el taller. Curiosamente, al estar poco dotado para el dibujo Morris no dudaría en recurrir a sus amigos y artistas Burne Jones y Webb para que le ayudaran en ese campo. Así, se invertía en cierto modo el esquema jerárquico de Le Brun, y *era el maestro de taller el que encargaba al artista “liberal” la tarea a realizar*, en este caso el diseño.

Con ello Morris intentaba retrotraerse a la situación que describíamos en el epígrafe 2.2.3, cuando explicábamos que algunos de los grandes artistas del primer Renacimiento no se habían dedicado en exclusiva a los que hoy llamamos “bellas artes”, sino que también habían desarrollado una importante actividad en el ámbito de las artes decorativas o la artesanía en general. La diferencia es que mientras en aquél periodo se estaba produciendo un distanciamiento de lo artesanal que buscaba el ennoblecimiento de la actividad del artista, ahora se intentaba desandar el camino, reintegrando al artista al

---

<sup>881</sup> Wick, 23.

<sup>882</sup> Pevsner, 177. La cursiva es nuestra.

ámbito de las artesanías pero sin que ello supusiera en absoluto volver a minusvalorar su trabajo o considerarlo una actividad de segunda categoría.

No podemos perder de vista que esta concepción de la tarea del artista-artesano suponía una ruptura radical con el manierismo extremo de los Zuccari, los Danti y demás sucesores de Vasari cuyas teorías exponíamos en el epígrafe 2.2.4.1. Aquellos autores, padres del primer academicismo, habían menospreciado tanto las facetas manuales del trabajo como el papel de los sentidos en el proceso de creación artística. Para ellos la materia era un obstáculo que había que vencer para lograr la más perfecta plasmación de la idea interior que inspiraba al artista, y en cambio Morris exigía un contacto directo, manual, físico, con esa misma materia como condición irrenunciable para cualquier proyecto digno de consideración. Si había que dignificar la vida no podía lograrse desde un programa deducido de algún abstracto ideal de belleza, ya que si ésta existía era algo parcialmente derivado de la comprensión directa de las posibilidades (y limitaciones) de la materia y de la interacción del artífice con ella. Debía ser, en definitiva, menos abstracta y más *tangible*. Tanto los clasicistas del reinado de Luis XIV como los neoclásicos eran partidarios de un acabado pulido y de la pureza de formas y líneas, buscando eliminar del resultado final toda huella de la manualidad y subordinando las cualidades de los materiales a la meta de una representación pura de aquella belleza ideal, mientras, por el contrario, Morris reivindicaba tanto la naturaleza estética de la misma materia prima como la conveniencia de la marca manual sobre el objeto: “*All the surface must show the hand of the potter, and not be finished with a basel tool. Smoothness and high finish of surface, though a quality not to be despised, is to be sought after as a means for gaining some special elegance of ornament, and not as an end for its own sake (...) in its surface ornament, the hand of the workman must be always visible in it; it must glorify the necessary tools and necessary pigments: swift and decided execution if necessary to it; whatever delicacy there may be in it must be won in the teeth of the difficulties that will result from this*”.<sup>883</sup>

El renovador británico había tenido ilustres antecedentes en esta cruzada contra el neoplatonismo en que parecía embarcado. Leonardo ya había prevenido contra las “falacias de la mente” y era su coetáneo, Alberti, quien en su “De Re Aedificatoria” rebajaba el potencial creador de la pura imaginación y reconocía en ésta limitaciones que tan sólo podían afinarse o corregirse mediante la debida comprobación material y sensible, en este caso dibujada: “en muchísimas ocasiones me vinieron a la mente conjeturas de construcciones que merecieron mi aprobación del modo más absoluto; habiéndolos trasladado al papel, hallé errores justo en esa parte que más me había complacido, y errores altamente censurables”.<sup>884</sup> Como tendremos ocasión de comprobar, si Morris se alejaba con su materialismo del modelo clasicista consagrado en el siglo XVII, podemos afirmar que estaría directamente en las antípodas del seguido por algunos de los artistas más cotizados de la segunda mitad del siglo XX, como Hirst o Koons, quienes ni destacan como dibujantes ni dominan los procesos de taller necesarios para llevar a término sus obras.

Y es a la luz de esa necesidad de un contacto directo con los materiales y su elaboración como también podemos entender mejor su rechazo a la máquina, precisamente por lo que ésta suponía de “mediación”, de pantalla entre el artesano y su materia prima. El

---

<sup>883</sup> Morris, *The Lesser Arts of life*, 1882, pp. 243 y 247. Citado en Calvera, 242. La cursiva es nuestra.

<sup>884</sup> Citado por Alcayde Egea, 124.

padre de las Artes y Oficios no se oponía por norma a la mecanización; la entendía como necesaria en la medida en que permitía liberar al hombre del trabajo esclavo o de las tareas más duras e ingratas. Pero Morris se mantuvo siempre a distancia de un proceso que nunca pudo dejar de observar con escepticismo, consciente de que la sociedad industrial no pondría a la máquina al servicio del trabajador, sino a éste al servicio de la máquina, todo ello en aras de una economía concebida tan sólo en términos de acumulación de la riqueza en manos de una élite. Para lograr su objetivo de dignificación el academicismo había hecho un notable esfuerzo por probar la naturaleza intelectual de las labores artísticas, al margen de que en este esfuerzo no siempre se tuviera en cuenta la necesaria interdependencia teoría-práctica; Morris había ampliado ese objetivo para hacerlo extensible a la artesanía y había pasado al primer plano del debate la faceta manual que tanto se había minusvalorado. Pero al mediar entre el hombre y los frutos de su trabajo la máquina no sólo le distanciaba de la materia, como ya hemos señalado, sino también de la *comprensión* del proceso productivo en su conjunto. Es decir, si cierto academicismo había teorizado en detrimento de lo artesanal, con la mecanización el deterioro de las relaciones productivas se producía simultáneamente en los planos material e intelectual, ya que a la pérdida de contacto “manual” con los materiales se sumaba una merma considerable del grado de destreza exigido al operario, rebajado al nivel de mero engranaje en un proceso altamente especializado en el que ni alcanza a ver la totalidad ni a entender el papel que desempeña en ésta. Con el proceso de automatización “(...) apareix una nova imatge del fenomen de l’alienació, definida ara en termes exclusivament tècnics: l’estranyament del treballador deriva de l’enfrontar-se cara a cara amb una màquina que com més va més funciona tota sola, sense cap possibilitat de comprendre el fer propi de la màquina i de seguir, o participar activament, en l’operació tècnica que realitza la màquina automàtica (...) Com més automàtica és una màquina, menys coneixements demana a qui opera amb ella, i nega tota possibilitat a l’operari d’adquirir un saber tècnic y desenvolupar una competència específica”.<sup>885</sup>

Es evidente que el problema previsto por Morris tiene claros antecedentes en la propia organización de las fábricas absolutistas e incluso en ese método de enseñanza basado en la “sopa de partículas” que lastró la metodología académica hasta bien entrado el siglo XIX. En cierto modo, la directiva académica había buscado “mecanizar” o robotizar a los operarios a su servicio y había monopolizado paulatinamente el aparato intelectual y organizador conforme arrinconaba a los gremios y al artesanado. La automatización suponía la doble amenaza de dotar al modelo productivo de una herramienta a su medida y, a su vez, de facilitar el proceso de alienación de los trabajadores (artesanos en este caso) asimilándolos a las máquinas con las que trabajaban. No nos compete analizar este fenómeno en el conjunto de la sociedad, pero sí dejar constancia de su impacto sobre la práctica artística (o artesanal) y de la problemática adicional que supuso para quienes intentaban articular un modelo docente acorde a las circunstancias. Y es que, como ya dijimos en el epígrafe 2.5, la industrialización supuso un daño para el artesanado mucho mayor que el que pudieran haberle infligido las academias, y en este aspecto los temores de Morris resultaron estar bien fundados.

Dentro de esta “apología del taller”, merece la pena que recordemos la reflexión de Venturi cuando afirmaba que los manieristas habían sido más importantes por sus tratados que por sus cuadros, y la contraponemos al hecho de que de Morris queda sobre todo su vasta producción en diferentes ramas de la artesanía y el diseño, mientras que su obra

---

<sup>885</sup> Anna Calvera, 267. La cursiva es nuestra.



teórica, que incluye desde ensayos y tratados hasta novelas utópicas (“Noticias de ninguna parte”) es poco conocida incluso entre el público especializado pese a la importancia que adquiere en el conjunto de su empresa. De una parte su ideario político puede resultar tal vez demasiado comprometedor para algunos historiadores y se toma de su proyecto aquello más útil desde la perspectiva práctica, cribando los elementos que puedan resultar más polémicos para el sistema; al fin y al cabo, es un proceso análogo al seguido con el individualismo romántico, que se impone en un sentido muy diferente al que le habían dado sus abanderados originales. Pero por otra parte resulta lógica esta preponderancia de la obra sobre la teoría por lo que tiene de consecuente con el esquema general trazado por el padre de las *Arts and Crafts*. Sus reivindicaciones sólo eran posibles desde la acción, y a ella consagró la mayoría de sus esfuerzos.<sup>886</sup> No en vano incluso en su papel de empresario Morris se comportó la mayoría de las veces como un trabajador, entendiendo que sólo desde el trabajo se podía llegar a una planificación eficaz de todo el proceso artesanal, y de ahí que en su programa el ennoblecimiento de una actividad no dependa tanto de una cuestión formal, patrimonial, jerárquica o protocolaria como de una reconciliación del artífice con su tarea, reconciliación imposible sin entender dicha tarea como contribución al bienestar del colectivo y a la dignificación de la vida a través del embellecimiento de todo el espacio cotidiano, y no sólo de aquél concebido específicamente en términos estéticos, como pudiera ser un museo o un palacio.

En esta pretensión reformadora es indudable que Morris asume el proyecto que ya habían hecho suyo los neoclásicos y los románticos comprometidos socialmente, pero marca distancias con ambos al situarse “a pie de calle”. Morris entendió su función de mejora de las condiciones de vida del pueblo desde las propias tradiciones populares que la Revolución Industrial había eliminado en Inglaterra, no desde una posición avanzada ni desde el papel mesiánico que algunos románticos se habían arrogado y que reaparecería en muchas de las vanguardias históricas. Por esta concesión a la nostalgia, Engels se refería a él en términos condescendientes: “Morris (...) es un inveterado socialista sentimental”.<sup>887</sup> Su aspiración a recuperar el colectivismo propio de las pequeñas comunidades feudales y la escasa difusión de su obra política (debemos insistir en que su legado práctico se ha conservado mejor que el teórico) transmitieron una imagen incompleta y errónea del conjunto de su programa y le granjearon algún comentario despectivo incluso de sus propios compañeros de viaje, desconocedores de sus facetas más polémicas y comprometidas.<sup>888</sup> Es esta imagen deslavazada del pensamiento de Morris la que permite a

---

<sup>886</sup> Dore, 8, para un resumen de sus actividades políticas.

<sup>887</sup> Citado por Tonia Raquejo, en Bozal, 2004, 444. A renglón seguido, Raquejo cita una intervención del autor en la que reconoce abiertamente su ignorancia de los mecanismos y desarrollos teóricos del marxismo y confiesa que para él es suficiente “saber que la clase ociosa es rica y que la clase trabajadora es pobre y que los ricos son ricos porque roban a los pobres (...) No necesito leer para saberlo. Es más, me importa un pimiento si ese latrocinio se perfecciona con la que se ha definido como plusvalía o si se practica como simple esclavismo o descarado bandolerismo”. Con las puntualizaciones que hemos hecho, es obvio que la impronta del romanticismo no puede eliminarse de la obra de Morris.

<sup>888</sup> Así, para Lukács no pasó de ser el típico burgués decadente incapaz de ser socialista por su concepción del mundo, aunque le reconoció la capacidad para “mirar cara a cara, sin prejuicios, al socialismo”. Anna Calvera, 37. Como esta autora se encarga de aclarar, la escasa difusión del apartado político de su obra teórica distorsionó considerablemente la imagen que quedó para la posteridad: ni siquiera su reivindicación política por parte de Robin Page Arnot en un estudio publicado en 1939 cambió demasiado las cosas, viendo que autores posteriores a su publicación siguen eludiendo la faceta más comprometida de su pensamiento. El propio Pevsner, que reconoce su trascendencia en la evolución de la estética y la práctica de las artes, descuida el peso de la política en la definición de sus ideas, cuando resulta obvio que se trata de las dos caras de la misma moneda y que no pueden entenderse por separado.

Pevsner considerar que la trascendencia de la obra del reformista inglés no reside en su vertiente política, sino en la directamente vinculada a las facetas productiva y educativa:

“(…) por primera vez, algunos de los más destacados artistas del país (…) se prestaron a cooperar en el diseño y la producción de objetos de uso cotidiano. Morris, Marshall y Faulkner representaron el fin de ese desprecio del artista por las “No-Bellas-Artes” que había penetrado en el arte europeo durante tanto tiempo.”<sup>889</sup>

Con todos sus aciertos parciales, no puede decirse que el proyecto de Morris llegara a buen puerto. Las escuelas abiertas según su ejemplo fueron punteras durante unas décadas, pero apenas llegaron a 1900 todo el movimiento “dudó, paró y se vino abajo”.<sup>890</sup> Su empresa le sobrevivió, dirigida por su hija, pero a su vez no consiguió sobrevivir al siglo XX y a las nuevas revoluciones tecnológicas que se vivieron en él: acabó cerrando sus puertas en los años 40. Y huelga decir que en la sociedad contemporánea estamos muy lejos de ver la reconciliación del trabajador con su tarea o la integración del arte con la vida cotidiana, aun aceptando en la etiqueta de “arte” las muy diversas manifestaciones de la cultura de masas. Es cierto que se consiguió una reivindicación parcial de lo artesanal que ha calado hasta nuestros días, y que sin su legado el diseño industrial hubiera sido muy distinto y la Bauhaus tal vez no hubiera surgido, pero si nos atenemos a sus metas generales el balance global es de fracaso, y este fracaso del proyecto de Morris derivó de su difícil ajuste en la sociedad industrial. Por más que las condiciones de vida materiales de las clases bajas fueran habitualmente mejores de lo que habían sido en la Edad Media, eso no suponía ni mucho menos un estado de prosperidad general. Producidos según criterios artesanales y de calidad, y respetando las condiciones de trabajo de los artesanos a su servicio (que en los casos de mayor antigüedad participaban de los beneficios de la empresa), Morris podía superar ampliamente la calidad de los productos fabricados en serie, pero paralelamente el mayor coste de producción hacía que los superara también en precio. Morris no chocó con ninguna legislación que le prohibiera vender su mercancía o ponerla sólo al alcance de los más adinerados. No fueron necesarias la intervención de la academia, del gobierno o de los gremios. Como ocurriera con los artistas holandeses, las *Arts and Crafts* se vieron condicionadas no por los márgenes de la libertad negativa, sino por los igualmente contundentes de la positiva. Por más que el público pudiera preferir sus papeles pintados o su cerámica, las posibilidades económicas de los menos adinerados dejaban fuera de su alcance el acceso a los artículos que se supone que debían mejorar sus condiciones de vida, y el propio empresario británico acabaría reconociendo con resignación que los productos de sus talleres sólo servían para alimentar “el cochino lujo de los ricos”.<sup>891</sup>

Desde un punto de vista estrictamente estético las tesis de Morris podrían ser perfectamente válidas, pero la economía de mercado, entonces como ahora, no entiende de estética sino de poder adquisitivo. Y la producción artesanal, en un entorno general de abaratamiento de los costes que en parte se había conseguido con la mecanización, requería una capacidad de compra sólo al alcance de las clases medias altas o las élites, esto es, *de las mismas que habían amparado a las Bellas Artes y que las habían dotado de una institución a su medida.*<sup>892</sup> El problema de Morris no fue tanto su enfoque de las artes como el de la economía, y su gran contradicción se produjo en la misma raíz de su planteamiento. Morris exigió la reincorporación de la actividad artística a la realidad

---

<sup>889</sup> Pevsner, 176.

<sup>890</sup> C. R. Ashbee, citado en Pevsner, 177.

<sup>891</sup> Citado por Wick, 22.

<sup>892</sup> Tonia Raquejo, en Bozal, 2004, 446.

cotidiana, *pero su proyecto no tuvo en cuenta precisamente la realidad en que debía insertarse*, es decir, no se aplicó a sí mismo su propio principio fundacional. Por más que se opusiera al “elitista” lema de “el arte por el arte”, lo cierto es que no pudo esquivar su influencia. Aunque el público contemporáneo pudo apreciar la calidad estética de las manufacturas elaboradas en sus talleres, este factor de gusto por sí solo no bastó para integrar a Morris and Co. en el tapiz más amplio de relaciones económicas y vitales que había tejido el capitalismo industrial.

Una contradicción tan clara puede explicarse no sólo por el calado que el principio de autonomía del arte ha tenido incluso entre sus detractores, sino también (y sobre todo) por el influjo que las ideas románticas aun ejercían sobre la sociedad decimonónica. Tanto la Inglaterra victoriana como las demás naciones europeas seguían reaccionando al creciente proceso de industrialización y urbanización con un gesto nostálgico que buscaba refugio en el pasado, fuera el antiguo o, como en este caso, el medieval. Hubo que esperar a la consolidación de este proceso modernizador y a que llegaran a la madurez las primeras generaciones crecidas en el nuevo marco histórico para que la alternativa a las academias mercantilistas se planteara desde una posición progresiva y no desde la recuperación de usos pretéritos. Dicha alternativa tuvo su mejor y más perdurable ejemplo en la Alemania de entreguerras, cuando la experiencia de las vanguardias ya había sometido al arte a un profundo y fecundo proceso de renovación capaz de integrar, con desigual fortuna, los avances tecnológicos y productivos en el discurso de las artes, y cuando se había asumido la imposibilidad de recuperar genuinamente las estructuras del pasado. Si el arte debía moverse, debía hacerlo hacia adelante.

### 3.1.3.2.2: La Bauhaus, intento de hallar el punto de encuentro entre las Bellas Artes y las Artes Aplicadas.

“Toda la evolución artística actual, el esfuerzo por hacer siempre algo nuevo, ya lo practicábamos nosotros hace 45 años”.<sup>893</sup>

Libre del pesado legado histórico que ralentizaba toda transformación en el modelo francés, y apoyada en un estado mucho más proclive a la intervención que el británico, Alemania se puso rápidamente a la cabeza en el terreno del diseño industrial ya en las primeras décadas del siglo XX. A partir de 1900 comienzan una serie de reformas que buscan la fusión de las academias con las escuelas de artes y oficios y que se desarrollan con fortuna desigual en Breslau, Hamburgo o Weimar. Es el duque de esta última ciudad el que elige para la reforma de la enseñanza al joven arquitecto Walter Gropius, reconocido como uno de los más “radicalmente modernos” en su profesión.<sup>894</sup> Tras el paréntesis impuesto por la guerra, Gropius llevó a cabo su proyecto de reforma fundando en 1919 la Staatliches Bauhaus, un centro en el que se agrupaban bajo el mismo techo una escuela de arte y otra de artesanía.

Tres modelos ejercieron una desigual influencia sobre la escuela de Gropius, una influencia no necesariamente reconocida por él en todos los casos: los nazarenos, las *Arts and Crafts* de Morris e incluso la academia mercantilista. Para dar con la huella de los nazarenos debemos partir del panfleto de Gropius titulado “Idea y estructura”, en el que entendía que el dualismo que separaba al individuo de la comunidad se había ido diluyendo durante el siglo XIX para dar paso a una sociedad en la que era imprescindible recuperar la “unicidad fundamental de todos los fenómenos” en los que se implicaba la actividad humana. Esta reivindicación del espíritu de comunidad nos remite directamente a la Hermandad de San Lucas fundada por Cornelius y sus compañeros y deja su impronta en la forma en que se planificó y desarrolló el trabajo de taller desde la misma fundación de la Bauhaus, sobre todo a partir del tercer curso: “Anónimamente, *en un auténtico espíritu de comunidad*, el joven artista debería tomar parte aquí en modelar nuevas normas que estimularan la industria, escuelas, escena, etc”.<sup>895</sup> Por contraste con el artista individual que había constituido la divisa del Romanticismo, se apostaba ahora por una integración de la labor de los aprendices en un ambiente cooperativo supervisado por los maestros de taller (un maestro de la forma, el artista, y un maestro artesano) y del que no se excluía la participación activa del alumno como fuente de aportaciones a la teoría o a la práctica.<sup>896</sup> Fiel a su lema y en alusión a varias de sus obras arquitectónicas, Gropius se referiría a ellas como “resultados de ese intercambio espiritual continuo que caracterizó a la Bauhaus”.<sup>897</sup> Sin embargo, si en el caso nazareno la personalidad del maestro constituía uno de los ejes fundamentales del programa y seguía mostrando un perfil romántico que evidenciaba su inadecuado encaje en la mentalidad medieval, Gropius superaba esta contradicción con la

---

<sup>893</sup> Felix Klee, alumno de la Bauhaus. Citado en Fiedler, 172.

<sup>894</sup> Pevsner, 184.

<sup>895</sup> Pevsner, 185.

<sup>896</sup> Naturalmente la última palabra la tenían los maestros, auténtica autoridad en la escuela. En sus apuntes y escritos de aquél periodo, Kandinsky recoge opiniones y apreciaciones de sus alumnos, y tras sus exposiciones teóricas abría un turno de preguntas y de debate en el que el grupo exponía sus puntos de vista bajo la moderación del profesor. Kandinsky, 1985. De hecho, uno de los profesores más importantes de la Bauhaus, Albers, comenzó como alumno de la misma y fue promovido al rango de maestro por sus aportaciones. Resulta especialmente útil como clarificación de la evolución del centro el cuadro del organigrama que Wick presenta en la página 34 de su ensayo sobre la Bauhaus.

<sup>897</sup> Pevsner, 186.

incorporación de las ideas de utilidad social e inserción en la estructura económica debidas a Morris. Albers, discípulo suyo, rechaza por contrarios a la Bauhaus los principios de culto a la personalidad, vanidad individual y “culto al genio”.<sup>898</sup> Lejos en este punto del espiritualismo nazareno, Gropius rechazaba también más rotundamente aun la idea de “el Arte por el Arte” y denunciaba la existencia de un proletariado artístico autocomplaciente e incapaz de insertarse en el marco moderno debido precisamente al haber recibido una educación inadecuada que les hacía creerse sin ninguna “vinculación con las realidades de la materia, la técnica y la economía”.<sup>899</sup> En este terreno, sus ideas le hicieron chocar frontalmente con el más “romántico” Itten, al que desplazaría definitivamente en 1923, considerando que si bien el romanticismo era una reacción natural y comprensible contra “el estado de ánimo reinante”, sus planteamientos no permitían articular una alternativa válida y caían con cierta frecuencia en una “vuelta mal entendida a la naturaleza al modo de Rousseau”.<sup>900</sup> En el acta fundacional leemos:

*“¡El objetivo final de toda actividad artística es la construcción!... Arquitectos, pintores y escultores tiene que conocer y comprender total y sectorialmente los distintos aspectos de la construcción (...)*

*Las antiguas escuelas de arte no podían crear esta unidad, y ¡cómo iban a poder, si el arte no es susceptible de ser enseñado! [sic] Tienen que comenzar nuevamente en el taller... Arquitectos, escultores, pintores, todos tenemos que volver a la artesanía. No existe “el arte como profesión”. Entre artista y artesano no hay diferencias. El artista es una elevación del artesano”.*<sup>901</sup>

La inclusión de los artistas en el grupo de los artesanos, la reivindicación del taller y el propio nombre de la escuela, con claras reminiscencias del utilizado en alemán para referirse a las logias medievales (en alemán *Bauhütte*, literalmente “barraca de construcción”) son puntos que perfectamente hubieran podido suscribir los impulsores de las *Arts and Crafts* británicos. No obstante, del mismo modo que Gropius había marcado distancias con los nazarenos pese a cierta deuda inicial con ellos, haría lo propio con Morris al superar el rechazo de éste a la máquina y aceptar de buen grado su incorporación al proceso productivo, no según los criterios meramente crematísticos seguidos hasta entonces por la industria, sino en una suerte de síntesis entre las posibilidades técnicas, las capacidades del diseñador y las necesidades de trabajadores y consumidores. Apostando por el “funcionalismo”, consideró que la belleza de un objeto se obtenía mediante la adecuación de su forma al cometido para el que había sido diseñado.<sup>902</sup> En sí, su idea suponía una variación de la que ya habían planteado los organicistas durante el siglo XIX, cuando defendían la “perfecta adecuación entre los órganos naturales y la función que desempeñaban”,<sup>903</sup> y fue en esta misma dinámica en la que se cuenta a Viollet Le Duc cuando alaba el mobiliario hecho precisamente en Alemania por desempeñar mejor su función sin tener que exhibir el derroche decorativo del que seguían pecando muchos de

---

<sup>898</sup> Wick, 152.

<sup>899</sup> Pevsner, 184.

<sup>900</sup> Wick, 37 para las citas y un análisis detallado del enfrentamiento con Itten. La oposición a los románticos manifestada por Gropius poco tenía que ver con la manifestada por los académicos. El fundador de la Bauhaus entendía los motivos para la protesta, pero no podía asumir las estrategias del movimiento, que ya se habían probado como un fracaso, si no en lo estético, sí en su función transformadora, que es precisamente donde él buscaba actuar.

<sup>901</sup> Manifiesto Fundacional de la Bauhaus, 1919, citado en Wick, 32 y 33.

<sup>902</sup> Gombrich, 470.

<sup>903</sup> Alcaide Egea, 352.

sus contemporáneos franceses.<sup>904</sup> Pero al sustituir, al menos en parte, a la Naturaleza por la máquina, al explorar las posibilidades y las limitaciones de ésta, los fundadores de la Bauhaus estaban dando a su funcionalismo una interpretación más rigurosa que la de sus antecesores, porque es un hecho que incluso a fecha de hoy la variedad de formas creadas por la tecnología sigue siendo muy inferior a la dada por la naturaleza: la industria tiende a la uniformidad, más hoy día que en tiempos de Le Brun, mientras en la Naturaleza, y más en particular en los seres vivos, se observa una tendencia a la diversidad.

Si Gropius reconoció abiertamente la influencia recibida de Ruskin y Morris, así como de la Werkbund y de otros reformadores de la enseñanza como Van de Velde o Behrens, más complejo resulta aclarar su vínculo con el academicismo del siglo XVII, o para ser más exactos, con algunos de sus principios. Entre otras cosas porque, como ya hemos podido adelantar, el profesorado de la Bauhaus nunca demostró demasiadas simpatías por las academias tradicionales (Gropius las acusaba de romper la unidad de las artes, Kandinsky de promover un arte sin vida, etc) y no reconoció sus coincidencias con ellas con la misma claridad con que reconoció el peso del legado de las artes y oficios británicas.<sup>905</sup> Y sin embargo, por más que no se planteara explícitamente, este vínculo existía y tenía que ver precisamente con la base teórica del programa, aunque no con su práctica en las aulas. Los artistas italianos habían recurrido a la razón y a su expresión matemática como valioso argumento en su campaña de reivindicación de la naturaleza liberal de las artes, y ese racionalismo había encajado con plena naturalidad en el engranaje productivo de las grandes fábricas reales francesas del siglo XVII. La producción a gran escala y la especialización que requerían reforzaron la faceta normativa y reguladora de las academias hasta lograrse una perfecta sinergia entre las distintas partes que respondía perfectamente a los requerimientos de la línea de trabajo marcada por Colbert y Le Brun. Como ya hemos explicado, la Revolución Industrial llevó la racionalización y estandarización en la organización del trabajo a cotas aun mayores, pero a costa de enajenarse al artesanado y de excluir del proceso a todo lo relativo a unas Bellas Artes que durante décadas dieron la espalda a la industrialización. La Bauhaus aparecía como la culminación de las diversas tentativas de reintegración de ambas esferas de actividad, la industrial y la estética, y aunque lo hacía declarando su afán de superación de las tradicionales escuelas de arte, no es menos cierto que manifestaba la misma tendencia a la universalización de un modelo racional que había sido una de las principales señas de identidad de la academia mercantilista. Cuando Walter Gropius declaraba su intención de subordinar todas las facetas del trabajo artístico-artesanal a “una doctrina exacta de los elementos de la forma y de sus leyes estructurales”<sup>906</sup> sus palabras parecían un eco distante de las precisas tablas de Roger de Piles con sus escalas de valoración de 0 a 80, o del completo tratado sobre las expresiones dibujado por Le Brun casi dos siglos antes.

No obstante, el racionalismo academicista aparecía atemperado tanto por las exigencias suntuarias y protocolarias de la corte de Versalles como por la fuerza que el principio de mimesis heredado de la antigua Grecia tenía en la práctica artística. Las proporciones del cuerpo humano o las normas de la perspectiva con punto de fuga se

---

<sup>904</sup> Le Duc, 277. “Déjà en Allemagne, le Hanovre, par exemple, fabrique des meubles qui, s'ils n'ont pas la grâce que nous savons donner à ces objets, quand nous voulons nous en donner la peine, sont du moins raisonnablement composés, exécutés avec des moyens simples, à bon marché par conséquent, et d'une forme évidemment mieux appropriée à l'usage que ne sont la plupart des nôtres”.

<sup>905</sup> La crítica de Gropius ya la hemos citado; en el pintor ruso son frecuentes, baste indicar Kandinsky, 1985, 10, 12 y 133.

<sup>906</sup> Citado en Pevsner, 184.

apoyaban en las matemáticas o buscaban un lazo con ellas, sobre todo a través de la geometría, pero nunca, ni tan siquiera en arquitectura, aparecían plenamente subordinadas a ellas. Los docentes de la Bauhaus, preocupados por insertarse en un proceso industrial más práctico que decorativo, intentaron dejar a un lado la tutela clásica y desarrollar su tarea de consuno con la máquina. No producían para un rey, sino para el pueblo, y eso suponía producir “barato” y de manera eficaz para eludir la contradicción que tan seriamente había lastrado el proyecto de Morris. En rigor, lo que esto supuso es que buena parte del discurso teórico de la Bauhaus se presentó bajo la forma de una reducción del trabajo artesanal a los elementos más básicos del lenguaje formal, y *presentó tales elementos con la misma pretensión de validez universal con que los academicistas habían defendido los suyos*. No sólo Gropius, sino la mayoría de los profesores más conocidos por sus aportaciones a la esfera de las bellas artes, especialmente Johannes Itten, Moholy Nagy, Albers y Wassily Kandinsky, abanderaron esta racionalización reduccionista, una especie de “atomismo” del lenguaje plástico que pretendía remontarse desde una serie de axiomas elementales hasta desarrollar una práctica de validez general y suprahistórica. El recurso a los dameros, las cuadrículas y las rejillas como recursos docentes y el afán geometrizador buscaban de un lado articular esta pretensión racionalista y de otro, y esto es más problemático, distanciarse del denostado modelo tradicional al apostar por la forma no figurativa por oposición a la mimética que había vertebrado tanto la práctica como la teoría académicas. Y sin embargo, como ya sabemos por el programa de París o por los tratados de Mengs, la geometría era uno de los pilares del método clasicista. No es el primer caso en que un rechazo de la academia provoca, inadvertidamente, el recurso a usos academicistas. Ya Cézanne aconsejaba a su alumno Bernard reducir toda forma a una combinación de esferas, conos y cilindros, y este consejo ha quedado como su principal aportación teórica, pero lo cierto es que incluso el pintor francés se limitaba a aplicar una versión más extrema (o simplificada) del método que entonces se utilizaba en las academias y que él había conocido en su juventud.<sup>907</sup>

Pero lo que los académicos veían como un esquema de apoyo que facilitaba los pasos previos de composición y encajado, ahora en la Bauhaus adquiría un peso mucho mayor, hasta tal punto que en algunos casos podemos considerar que los *medios* se convirtieron en un *fin*, no en vano Kandinsky escribió en 1930 acerca de la pintura “concreta”: “Será siempre imposible crear un cuadro sin “color” o sin “dibujo”, pero la pintura sin “objeto” existe en nuestro siglo desde hace más de 30 años”.<sup>908</sup> En otras palabras, el tema había dejado de ser importante por completo, y los recursos que hasta entonces se habían desarrollado para representarlo, o incluso para expresar unos contenidos expresivos o alegóricos basados en su instrumentalización como nexo con la realidad sensible, eran ahora los protagonistas absolutos y se convertían a su vez en un objeto “en sí”. Esto, que en el terreno de la enseñanza podía tener valor como propedéutica o como armazón esquemático en el que el alumno apoya sus primeros pasos antes de pasar a procesos más complejos, quedó ahora como objetivo. El académico (o el propio Cézanne) se valía de las formas geométricas como esquema de base a partir del cual concluir un trabajo más elaborado. Pero inmersos en las tendencias de vanguardia de la época, muchos maestros de la forma de la Bauhaus consideraron indistintamente dicho armazón como comienzo y como finalidad. “Albers busca “el mínimo desgaste posible de la composición, la limitación al elemento geométrico”, para, de este modo, hacer óptima la relación entre *effort* y *effect*; este principio, resumido en la frase “economía de medios” también se lo

---

<sup>907</sup> Gombrich, 2002, 258 y ss.

<sup>908</sup> Kandinsky, 1982, 14.

inculcó Albers a sus alumnos de la Bauhaus como una norma de actuación”.<sup>909</sup> Paul Klee, por su parte, exclama: “¡Reducción! Se desea decir algo más que la naturaleza y se comete el inadmisibles error de querer decirlo con más medios que ella en lugar de hacerlo con menos que ella”.<sup>910</sup> En palabras de Félix de Azúa al juzgar el fenómeno a décadas vista de su consolidación “(...) Cien años más tarde sólo quedaba un catálogo de iniciativas técnicas: líneas rectas, líneas curvas, puntos, rasguños, desgarrones, manchas; manchas redondas y cuadradas, manchas limpias y sucias... y así hasta el agotamiento. Como si la imaginación plástica del siglo XX fuera un museo de posibilidades, de ensayos antes de comenzar a pintar. O, como dice Heidegger, como si se afilara continuamente un lápiz con el que nadie sabe escribir una sola palabra”.<sup>911</sup>

De todos los “maestros de forma” que pasan por la Bauhaus, el más interesante de cara a nuestro estudio es Wassily Kandinsky. Había trabajado como docente en Moscú (durante el periodo comprendido entre 1917 y 1922) antes de incorporarse a la Bauhaus en respuesta a la solicitud de Gropius y para entonces ya era famoso tanto por su obra pictórica como por su escrito “De lo espiritual en el arte”, editado en alemán en 1911.<sup>912</sup> Seguidor del movimiento teosófico, que también influyera notablemente en Johannes Itten, también profesor del centro, aunque Kandinsky no se declare abiertamente platónico hay mucho del neoplatonismo medieval y de sus epígonos manieristas en las tesis que defendió durante su paso por la escuela alemana.<sup>913</sup> El pintor y teórico ruso, en la línea de su maestra Blawatzky, daba a la palabra teosofía su significado de “verdad eterna”, y consideraba a este movimiento como regenerador de la espiritualidad del hombre moderno.<sup>914</sup> No le andaba a la zaga Oskar Schlemmer, influido por la antropología metafísica de Carl Gustav Carus, de quien suscribía tesis como las de que “(...) todo está relacionado con todo, de que detrás de lo sensorial se encuentra lo metafísico, detrás de lo corporal lo espiritual, y de que “el hombre es un símbolo de la idea divina del alma”(...) “Hay que distinguir lo contingente y momentáneo de lo esencial y duradero”, esto es, hacer abstracción de hechos naturales, y definir la configuración natural del hombre a partir de unas proporciones básicas, de un módulo”.<sup>915</sup> Y por eso mismo Kandinsky denunciaba que

---

<sup>909</sup> Wick, 145

<sup>910</sup> Citado en Wick, 209.

<sup>911</sup> Del Valle de Lersundi, 29.

<sup>912</sup> Kandinsky, 1982, 14 y ss.

<sup>913</sup> Para la influencia de la metafísica y los escritos espirituales y teosóficos en Itten, Wick, 103.

<sup>914</sup> Kandinsky, 1982, 39 y ss.

<sup>915</sup> Wick, 243. Schlemmer se vio también influido por la obra del teósofo Jakob Böhme, del que tomó ideas que le reafirmaron en su concepción del hombre y en las que la huella platónica es insoslayable: “(...) la “división” en sexos significa la supresión del fiel retrato divino, y en su anhelo de Adán de tener una compañera, en el deseo de la “diferencia” y la “separación” ve él la primera fase del alejamiento de Dios, cuya última consecuencia fue el pecado original. El hombre espiritual es una imagen del Dios único y por ello rebasa la diferencia de sexo...” (...) esta visión del hombre como un ser genérico ideal, sin sexo específico, se refleja en el tipo de figuras realizado por Schlemmer tanto en sus cuadros como sobre el escenario”. Op. Cit., 243. En algunas funciones de teatro dirigidas por Schlemmer en las instalaciones de la Bauhaus los papeles femeninos eran interpretados por los alumnos, y los masculinos por las alumnas. Fiedler, 172. El mito platónico sobre el origen del hombre, tal y como es expuesto en “El Banquete”, abunda en esta línea al plantear la división de los primitivos humanos (originariamente dos mitades masculinas o femeninas fusionadas, o bien un tercer tipo con una mitad de cada sexo) en dos partes diferenciadas que se ven obligadas a aparearse para procrear. Platón explica esta división como un castigo impuesto por Zeus por conspirar contra los dioses. Aunque la academia debatió sobre la existencia de un canon ideal de las proporciones de la figura humana, nunca llegó al extremo de teorizar sobre la supresión de las diferencias sexuales para hallar un tipo ideal ya plenamente universal y no escindido en una dualidad necesaria por considerar las diferencias hombre-mujer. En algunos momentos, el afán totalizador de los maestros de la



el problema de la forma era en sí inútil si no reflejaba una necesidad interior, y que la época, el pueblo o la nación son elementos temporales, pero sólo lo abstracto es “lo eterno”.<sup>916</sup> Aunque a primera vista pueda resultar algo paradójica la inclusión de un discurso metafísico en el programa de una escuela industrial como la Bauhaus, el peso histórico que el espiritualismo de los discípulos de Vasari había tenido en las teorías clasicistas ya ha sido convenientemente aclarado por Hauser y Pevsner, y por más que la modernidad pretendiera partir de nuevas coordenadas es evidente que tampoco en este caso logró hacerlo sin desprenderse de conceptos de su rival.

Al igual que Zuccari había hablado de una “luz interior” Kandinsky creía que el potencial creativo del artista nacía de una “necesidad interior” de carácter intuitivo, no de una planificación previa o de la aplicación de unas normas teóricas mensurables; siguiendo la línea kantiana, aunque con notables variaciones, en el arte no existe un principio apriorístico: “El arte actúa sobre la sensibilidad y, por lo tanto, sólo puede actuar a través de la sensibilidad. El cálculo matemático y la especulación deductiva, aunque se basen en medidas seguras y pesos exactos, nunca producirán resultados artísticos. No se pueden formular matemáticamente esas medidas, ni se encuentran esos pesos”.<sup>917</sup> El eco de su antecesor manierista es contundente, puesto que retoma su opinión cuando aquél afirmaba que “el arte de la pintura no toma sus principios de las ciencias matemáticas, ni tiene necesidad alguna de ellas”.<sup>918</sup>

No obstante lo inaprehensible que pueda parecer el posicionamiento de Kandinsky, en él no se llega a la virulencia de algunos románticos. El arte tiene sus misterios, pero también su lenguaje, y éste se rige por normas que pueden ser estudiadas y aplicadas. Es aquí donde el teórico toca tierra y puede vincular sus ideas a un proyecto docente, y es también donde se distancia de los románticos más extremistas y donde más complicado le resulta mantener una coherencia discursiva con sus raíces espirituales. Porque Kandinsky rechaza el análisis matemático y preciso del arte, y sin embargo su enfoque de los problemas formales más básicos no está exento de un ánimo totalizador, de una necesidad de *sistema* que ponga límites a la arbitrariedad. En artes plásticas ningún movimiento ajeno a la academia había logrado mayor éxito que el impresionismo, hasta el extremo de influir (tardíamente) en la propia práctica de los academicistas.<sup>919</sup> Y el debate sobre el color y sus propiedades que habían consolidado los impresionistas, mucho más atrevidos que sus antecesores rubenistas del XVII, constituyó uno de los ejes del temario de plástica de la Bauhaus, aunque en un tono que poco tenía que ver con el enfoque más técnico que había caracterizado a los franceses. Si Seurat examinaba el problema del color desde una perspectiva puramente plástica y de relaciones físicas sensoriales, Kandinsky entendía cada uno de ellos como expresión de una serie de contenidos trascendentes a primera vista ocultos. En sus apuntes sobre los cursos que impartió en Alemania cita una carta de

---

Bauhaus fue mucho más lejos que el de sus antecesores clasicistas. Para el mito platónico, Platón, *Diálogos*, Vol. III, 221 a 227.

<sup>916</sup> Kandinsky, 1985, 42.

<sup>917</sup> Kandinsky, 1982, 75.

<sup>918</sup> Citado en epígrafe 2.2.3.

<sup>919</sup> Francastel y Gombrich describen este proceso como parte de una máxima recurrente en el academicismo: la incorporación a su lenguaje de los estilos de éxito, pero con un retraso que muchas veces la hace llegar tarde al verse el estilo adoptado ya superado por el siguiente. No obstante, este proceso no fue constante: aunque tuviera que ceder ante la imposición de Boucher como director, la academia francesa no hizo demasiados esfuerzos por incorporar el rococó a su repertorio, por ejemplo. No sería hasta el declive de su hegemonía en la segunda mitad del siglo XIX que nos encontraremos con un academicismo empeñado en seguir las huellas de los artistas más avanzados cuando éstas ya han sido borradas por las de sus sucesores.

Cézanne en la que éste reconoce su incapacidad para copiar la naturaleza, viendo en ella un fenómeno irreductible en su complejidad; en cambio descubre que el sol "...no podía reproducirse, sino que había que representarlo con otra cosa... con el color. Sólo hay un camino para representarlo todo, para traducirlo todo, el color. El color es biológico, por así decirlo".<sup>920</sup> Apoyándose en esta imposibilidad para lograr una mimesis absoluta de lo real y en la necesidad de recurrir a un elemento simbólico para superarla, el pintor ruso se vuelca directamente en el estudio de esas posibilidades simbólicas, pero va más lejos que el francés al entenderlas como independientes de un referente real. Así pues el color tenía propiedades que iban más allá de lo puramente visual y pasaba a ser indicio de realidades suprasensibles o espirituales, análogamente a como Plotino y la estética del gótico habían visto una relación entre la luz y la divinidad. Baste citar algunos ejemplos de sus reflexiones sobre el particular: del amarillo dice que es un color que avanza, tiende hacia arriba, hacia los límites y más allá, activo, y por tanto se interroga si puede considerarse "¿positivo, material, masculino?", mientras el azul retrocede, va hacia abajo, es introvertido y manifiesta una tensión interior, y por tanto pasivo, "¿negativo, abstracto, femenino?".<sup>921</sup> "El azul es el color típicamente celeste que desarrolla profundamente el elemento de quietud. Al sumergirse en el negro toma un matiz de tristeza inhumana, se hunde en la gravedad, que no tiene ni puede tener fin. Al pasar a la claridad, poco adecuada para él, el azul se hace indiferente como el cielo alto y claro. Cuanto más claro tanto más insonoro, hasta convertirse en quietud silenciosa, blanca. Representado musicalmente, el azul claro corresponde a una flauta, el oscuro a un violoncello y el más oscuro a los maravillosos tonos del contrabajo; el sonido del azul en una forma profunda y solemne se puede comparar al del órgano.

El amarillo se vuelve con facilidad agudo y no puede descender a gran profundidad (...)

El equilibrio ideal, en la mezcla de estos dos colores diametralmente opuestos, está en el *verde*. Los movimientos horizontales se anulan mutuamente, así como se anulan los movimientos concéntrico y excéntrico. Surge la calma. Esta es la consecuencia lógica que teóricamente es fácil de obtener. El efecto directo sobre los ojos y a través de ellos sobre el alma obtiene el mismo resultado. (...) El verde absoluto es el color más tranquilo que existe".<sup>922</sup>

Sería tan fácil como redundante encontrar ejemplos análogos en las teorías de los demás profesores de la Bauhaus; digamos que también Itten esbozó una teoría espiritual del color y de la forma, y que el enfoque con que se afrontó el tratamiento de las figuras geométricas o del dibujo lineal fue muy semejante. Así en su "Teoría de las formas" leemos reflexiones que podría haber suscrito su colega ruso: "Cuadrado: tranquilidad, muerte, negro, oscuro, rojo. Triángulo: violencia, vida, blanco, amarillo. Círculo: armonía, tranquilo, infinito, siempre azul".<sup>923</sup>

Kandinsky también llega a conclusiones más categóricas que Goethe en su teoría del color; del alemán, cuya obra aprovecha hasta el punto de que algunos autores han señalado que sus tesis son una mera paráfrasis de diversos fragmentos de aquélla, dice que elabora una teoría de raigambre expresionista al desaconsejar el uso de colores quebrados, ya que la tendencia a los colores puros lleva a una conclusión unívoca:

<sup>920</sup> Cézanne, *Cahiers D'Art, Problèmes de la jeune peinture*, N°34, 1931. Citado en Kandinsky, 1985, 30.

<sup>921</sup> Kandinsky, 1985, 52.

<sup>922</sup> Kandinsky, 1982, 82 y 83.

<sup>923</sup> Wick, 98.

“Matemáticamente=adición de las mayores tensiones, de las sonoridades más fuertes”.<sup>924</sup> Volvemos a encontrar las coincidencias con Zuccari: ambos reniegan de las matemáticas como eje funcional de la práctica artística, pero ambos se ven obligados a recurrir o bien a relaciones numéricas o bien a analogías de carácter matemático en sus planteamientos. Se sigue dando la difícil oscilación entre lo personal y lo universal, entre lo cualitativo y lo cuantitativo.

Porque lo más destacable es que estas consideraciones de Kandinsky, que hoy podemos percibir como ciertamente discutibles, fueron vistas por su autor como leyes científicas, como principios generales. La academia había creado una “ciencia de la belleza”, el impresionismo había flirteado con una “ciencia de la percepción”, y ahora Kandinsky y varios de sus compañeros creían haber fundamentado o una “ciencia de la espiritualidad” o una “ciencia de la forma”, siempre, naturalmente, dentro de los cauces del arte. Pero mientras el impresionismo mantuvo presente el principio de subjetividad (a fin de cuentas la suya fue una estética de la “impresión”, y ésta es la manera en que cada individuo percibe el mundo) los académicos y el profesor de la Bauhaus consideraron sus teorías desde un principio de universalidad: “A través de estas prácticas proclamaba unas “leyes de la creación” consideradas por él mismo como *válidas para todas las culturas e invariables a través del tiempo* (...) En estos modelos de enseñanza (...) se postulan “leyes generales” presentando la vista y la creación como categorías históricas independientes de cualquier contexto cultural, político o social”.<sup>925</sup> Ya hemos dicho que los románticos buscan lo que diferencia a los hombres y los clásicos lo que les une. Y al menos en este sentido, Kandinsky era un clásico (aunque en conjunto podamos verlo mejor como un romántico disfrazado de clásico), y lo es cuando define la “academia del mañana” como aquella que una vez libre del “fárrago” arrastrado por los usos del modelo decimonónico pueda, desde la propia subjetividad, basarse en el subconsciente y poner “el énfasis en los elementos *absolutos*”.<sup>926</sup> Antes de pasar al siguiente aspecto de su teoría docente, es necesario puntualizar que la teoría de Kandinsky no estuvo exenta de dudas e interrogantes, a veces surgidos del debate con sus alumnos. En algunos momentos intuye que los principios que expone pueden tener excepciones, o ser fruto de un contexto específico que dista de ser común a toda la humanidad o válido para cualquier época o lugar: acepta que Goethe introduce interpretaciones literarias en sus teorías, señala la naturaleza no sistemática de las observaciones de Seurat o Delacroix, y sobre sus propias ideas, por ejemplo, se plantea “¿las razas negras, amarillas, rojas, indias, etc., sienten los colores de la misma manera?”.<sup>927</sup> Pero los interrogantes aparecen de manera tangencial y apenas se exploran, pese a que en ocasiones la crítica al sistema establecido en su programa requiera poco esfuerzo para formularse, o a que algunas contradicciones afloren con relativa facilidad. Wick señala con acierto que la panoplia formal armada por los profesores de la escuela alemana fue básicamente una proyección de los estilos particulares de cada uno de ellos a una escala pretendidamente universal: en palabras de Vilmos Huszar, “Los maestros enseñan lo que realizan”.<sup>928</sup> Paradójicamente, lo que se infería de esta contradicción de la que los esfuerzos del cuerpo docente de la Bauhaus no pudieron

---

<sup>924</sup> Sobre su deuda con Goethe, Wick, 181. Para la cita textual, Kandinsky, 1985, 128.

<sup>925</sup> Lino Cabezas, en Bordes, 2001, 459. La cursiva es nuestra.

<sup>926</sup> Kandinsky, 1985, 31. La cursiva es nuestra. El autor distingue entre tres clases de academias, la griega, basada en el estudio racional de la naturaleza y que dio resultados parciales; la del XIX, que es el legado del “apogeo de una época en su ocaso”; y la futura, ya descrita y que debería concluir en un “lirismo supremo”.

<sup>927</sup> Kandinsky, 1985, 47.

<sup>928</sup> Citado en Wick, 78. V. también los sucesivos apartados críticos dedicados a cada uno de los docentes en los capítulos correspondientes.

librarse es que ni siquiera el establecimiento de un lenguaje básico de la plástica está exento de dificultades y recovecos, por más que Klee exigiera “reducción” en su elaboración.

En lo relativo a la relación arte-sociedad Kandinsky se posicionó claramente a favor del compromiso del artista con su tiempo, pero no entendió dicho compromiso como una postura política al estilo de los neoclásicos o de su colega Meyer, director de la Bauhaus en el breve periodo “comunista” que va desde 1928 hasta 1929, sino en la línea más obvia desde la perspectiva de un teosofista. El Romanticismo había fundado una religión del arte, y en este sentido Kandinsky fue genuina y absolutamente romántico, más de lo que lo habían sido Cornelius o Morris:

“La pintura es un arte, y el arte total no es una creación inútil de objetos que se deshacen en el vacío, sino una fuerza útil que sirve al desarrollo y a la sensibilización del alma humana (...) *El arte es el lenguaje que habla al alma de cosas que son para ella el pan cotidiano, que sólo puede recibir en esta forma*”.<sup>929</sup>

El abandono de este deber por parte de los artistas genera un vacío espiritual en el tejido social, y los intentos de rellenarlo con un sucedáneo privado de cualquier carácter redentor o edificante son precisamente los causantes de que se origine el concepto del “arte por el arte”, o el arte entendido como fin en sí mismo, simple lenitivo carente de la potencia espiritual que Kandinsky pretende atribuirle:

“En los periodos en los que las ideas materialistas, el ateísmo y los afanes puramente prácticos que se derivan de ellos, atontan al alma abandonada, se opina que el arte “puro” no ha sido dado al hombre para fines especiales, sino que es “gratuito”; que el arte existe sólo para el arte (*l'art pour l'art*). El lazo que une el arte y el alma se queda medio anestesiado. El artista y el espectador (...) ya no se entienden y el último vuelve la espalda al primero o le mira como un ilusionista cuya habilidad y capacidad de invención admira”.<sup>930</sup>

Kandinsky, como luego hará Hauser con ciertos matices, entiende también que esta visión el arte como finalidad sin fin oculta una protesta, muchas veces inconsciente, contra el utilitarismo de la sociedad moderna y su reducción de todo valor a mercancía, contra el materialismo “que persigue siempre una finalidad práctica”.<sup>931</sup> Como dijimos en su momento del artista holandés coetáneo de la primera academia mercantilista, esta reducción del arte a mera distracción o evasión insulsa ejecutada con más o menos habilidad es perfectamente tolerada por el sistema por resultar inocua. Paradójicamente, la “no finalidad” del arte cumple aquí con una: sustraerse (aparentemente) a la mentalidad

---

<sup>929</sup> Kandinsky, 1982, 114 y 115. La primera cursiva es nuestra. Como muchos autores de vanguardia, Kandinsky consideraba deber del artista ser un avanzado al resto el cuerpo social, al que debía guiar y alimentar espiritualmente. Retomando la idea de las castas platónicas, el artista ruso concebía la sociedad como un “triángulo espiritual” con los elementos más simples y prosaicos en su base, habituados a obedecer y poco dados a la iniciativa, y desde ella se remonta gradualmente en un ascenso a los niveles medios, atezados por el miedo del hombre que comprende lo inestable de los principios que rigen su vida, pero aún no lo suficientemente sabio como para poder asentar unos nuevos y mejores (a este nivel pertenecerían los académicos más avanzados) hasta llegar a la cumbre, habitada por los “sabios profesionales”, aquéllos que no temen a ninguna pregunta. Aunque en las formas pueda reproducir la escala tan del gusto de Le Brun, con los organizadores apoyados en una base de obreros acrícos y obedientes, la función de las élites de Kandinsky no es la de gobernar, sino la de elevar hasta su nivel a los elementos más bajos. La construcción geométrica de su esquema no es casual: como hemos visto, la simbología de los cuerpos geométricos fue una constante en su pensamiento. V. Kandinsky, op. Cit. 34 y ss.

<sup>930</sup> Kandinsky, 1982, 115.

<sup>931</sup> Kandinsky, 1982, Nota 65.

dominante evitando cualquier choque con ella que pueda comprometer su seguridad o la libertad de acción de los artistas.

Evidentemente, una postura semejante era totalmente incompatible con el posicionamiento de la Bauhaus y con su compromiso de servicio social. Otra cosa muy distinta es que este compromiso adquiriera un carácter precisamente práctico, “materialista”, y aquí puede parecer que las ideas de Kandinsky, tan abstractas, encajan difícilmente en el proyecto fabril de Gropius. No obstante, la confianza del primer director del centro tuvo su lógica. La obsesión del estamento docente del centro por fijar un lenguaje básico de las formas artísticas concordaba con la necesidad de encontrar un punto de encuentro entre la estética y la máquina.<sup>932</sup> Y al igual que Morris había buscado la regeneración de la sociedad victoriana a través de la belleza de los objetos artesanos y decorativos, Kandinsky y muchos de sus compañeros (Van der Rohe, Albers, Brauer, Moholy Nagy, etc) pretendían imbuir a aquellas formas básicas y a sus derivaciones de una resonancia espiritual (o al menos psicológica) que contribuyera a la mejora del colectivo social a través de la estética. De alguna manera la Bauhaus tenía que diferenciarse de una escuela industrial al uso, y buscar una utilidad al aspecto estrictamente “artístico” de una obra era una solución cuando menos aceptable para integrarla en un discurso que de otra manera se habría limitado a los cauces de la producción fabril y hubiera podido incurrir en el mismo problema de deshumanización y mal gusto de las artes menores que se venía denunciando desde mediados del XIX, lo que no quiere decir que siempre se lograra soslayar con éxito tales problemas. Se retomaba el carácter moralizante que Diderot primero y los neoclásicos después habían dado a las artes, si bien si entonces habían sido el tema tratado o la belleza los elementos que debían dar valor a la obra, ahora este valor debía transmitirse a través de principios formales que, por más elementales, eran también más susceptibles de universalizarse. En este sentido al menos, podemos marcar no la única pero sí la mayor diferencia con el Manierismo (con aquél que no fue instrumentalizado por la Contrarreforma) y con el primer clasicismo francés. Pero el balance global, al cabo de unos años, resultó heterogéneo y tan cuestionable como el de la academia clasicista. En el ámbito estrictamente productivo los logros fueron claros, pero cuanto más se aproximaba a cuestiones estrictamente estéticas (tipografía, mobiliario en madera, decoración de interiores, arquitectura, etc) menos “universales” eran unas propuestas que en su apelación a la racionalidad más estricta acabaron resultando aun más ascéticas que el hieratismo neoclásico.

Pese a lo efímero de su existencia, al menos si la comparamos con la que han tenido sus contrapartidas clasicistas, la influencia de la Bauhaus fue notable, probablemente la mayor que ha ejercido un centro de enseñanza de las artes desde las propias academias mercantilistas. En el terreno industrial algunas de sus propuestas arquitectónicas o de mobiliario, como los famosos muebles de tubo de acero o las lámparas globulares, se convirtieron en parte del paisaje cotidiano, y siguen siéndolo en la actualidad.<sup>933</sup> En el campo educativo varias escuelas intentaron seguir un programa similar partiendo de las bases establecidas por Gropius o de otras propias, como las de Karlsruhe y Colonia en Alemania<sup>934</sup> o las WCHUTEMAS en la Unión Soviética (también influidas por

---

<sup>932</sup> Si los diseños de tubo de acero de Brauer fueron en general un acierto, no es tan favorable la opinión que merecen los caracteres “universales” de Herbert Mayer, discípulo de Moholy Nagy, calificados de “grotescos” por Wick (Wick, 48), y tampoco la austeridad extrema de las soluciones arquitectónicas de Gropius y sus colegas ha contribuido a hacer las ciudades más habitables o acogedoras.

<sup>933</sup> Wick, 42 y ss.

<sup>934</sup> Pevsner, 190 y

el constructivismo);<sup>935</sup> en Estados Unidos Albers dejaría una importante huella a su paso por el Black Mountain College y la Universidad de Yale, Gropius lo haría en Harvard, y Moholy Nagy fundaría la Nueva Bauhaus en Chicago, pero en ninguno de estos casos se repitió semejante coincidencia de artistas y artesanos de primera línea en un mismo proyecto.<sup>936</sup> De hecho, y tal vez por su preocupación por dar con una gramática básica de la forma, el programa docente de la Bauhaus dejó una herencia más notoria en la educación infantil que en la superior, muy especialmente en Estados Unidos, lo que supone cerrar el círculo que había abierto la docencia de Weimar al recurrir en algunos de sus cursos a los métodos del movimiento reformista liberal (Pestalozzi, Rousseau, Fröbel y Montessori), orientado principalmente a los niños.<sup>937</sup>

En el ámbito de las Bellas Artes su influencia tuvo más un valor programático al plantear grandes líneas de trabajo que no obstante tendrían suerte desigual. Es digno de mención que en la génesis del expresionismo abstracto norteamericano Gombrich ha señalado la influencia de la caligrafía china, pero del estudio de Wick se pueden deducir igualmente las similitudes estilísticas entre este movimiento y los trabajos de primer curso de dibujo impartidos en la escuela alemana, apreciación bastante plausible habida cuenta de que muchos de los profesores y alumnos de la misma acabaron emigrando a los Estados Unidos tras la política de censura y el cierre del centro, ordenado por un NSPD que lo calificó de “nido de bolchevismo”.<sup>938</sup> Goldstein, por su parte, resalta que buena parte de la flor y nata de la vanguardia estadounidense se formó directamente en las tesis de la Bauhaus y utilizó sus procedimientos pedagógicos y sus soluciones formales como base de su estilo o, al menos, de su aproximación al proceso artístico, aunque fuera siguiendo el lema de Albers “para seguirme a mí, síguete a ti mismo”: Brice Marden, Richard Serra, Robert Rauschenberg o Robert Mangold son sólo algunos de los artistas que podemos incluir en este grupo.<sup>939</sup> Saunders, por su parte, remarca el papel desempeñado por la obra de Moholy Nagy y por su paso por la Nueva Bauhaus de Chicago, al servir de puente a la aceptación del expresionismo abstracto norteamericano por parte del público.<sup>940</sup> De cualquier modo y por importante que fuera su legado, semejante coincidencia en un mismo centro de tal nivel de artesanos, técnicos y artistas de primera línea sigue quedando como un hito aislado en el ámbito occidental que no ha podido repetirse: aunque el prestigio de la Bauhaus no se ha visto apenas cuestionado, lo cierto es que por mucho que la escuela de Gropius pretendiera elevarse sobre la contingencia histórica armada de su arsenal de principios generales, no pudo sobrevivir a las transformaciones experimentadas por el entorno que permitió su nacimiento, y esas mismas transformaciones fueron las que

---

<sup>935</sup> Wick, 58 y ss.

<sup>936</sup> Goldstein, 278 y ss. Este autor documenta de manera bastante detallada la carrera de Albers en EEUU y cómo aplicó allí con notable éxito el método que había desarrollado en la Bauhaus. La falta de una tradición histórica permitió a la sociedad estadounidense asumir con mayor naturalidad las propuestas del alemán; pero fue esa misma falta de una tradición sólida la que le impidió asimilarlas en un contexto sociocultural determinado. Ver también Cirlot, 68, donde también se expone la influencia de Mies van der Rohe en la arquitectura de aquel país con sus edificaciones en Chicago y Nueva York.

<sup>937</sup> Efland, 256.

<sup>938</sup> Gombrich, 1984, 504 y ss. Para la influencia de la Bauhaus, es especialmente relevante el estudio de la metodología seguida por Itten para las clases “de calentamiento” de los alumnos de los primeros cursos, para “despertar en el cuerpo la expresividad. (...) para experimentar, sentir, promover movimientos caóticos, sacudir bien el cuerpo”. De entre todos los ejemplos, el *Estudio del ritmo*, de Werner Graeff es el más significativo. Wick, 90 y ss. Para la apreciación de los nazis, Cirlot, 68.

<sup>939</sup> Goldstein, 282 y ss. para la cita de Albers (“To follow me, follow yourself”) y para una lista más detallada de los autores luego consagrados a los que tuvo como alumnos. Incluso algunos de aquéllos que no siguieron su estilo formalmente, como Rauschenberg, reconocieron su deuda con el maestro alemán.

<sup>940</sup> Stonor Saunders, 42.

impidieron que, a pesar de sus logros, pudiera darse una extensión de su modelo análoga a la que experimentó su rival mercantilista durante el siglo XVIII.<sup>941</sup>

Porque precisamente las viejas inercias siguen marcando la naturaleza de la Bauhaus en cuestiones clave que van más allá de las ya expuestas. En los trabajos dedicados a estudiar la importancia de este centro los nombres que se merecen un lugar destacado son los de los artistas, y que Gropius hiciera acudir a su establecimiento a alguno de los más destacados autores del periodo demuestra claramente la importancia que le daba al factor prestigio que tales autores llevaban consigo. Con la probable salvedad de Breuer, los artesanos y técnicos que trabajaron codo con codo con los artistas (Slutzky, Dieckmann, etc.) no merecen un lugar tan destacado en los textos, más por decisión de críticos e historiadores que porque fueran menospreciados por sus “superiores”.

Pero no sería justo imputar al criterio del historiador toda la responsabilidad en esta discrepancia: por más que se pretenda la integración del arte y la artesanía en un contexto industrial, el hecho es que en el organigrama del centro los maestros artesanos aparecen en un escalafón inferior al ocupado por los artistas. Dentro del aula los maestros de la forma trabajaban en pie de igualdad con los maestros artesanos, pero (y es un gran “pero”) sus atribuciones no eran las mismas en el organigrama y el peso de cada grupo era claramente distinto, inclinándose la balanza claramente a favor de los artistas. Sólo éstos podían formar parte del Consejo de Maestros, “un órgano asesor y resolutorio en todas las cuestiones didácticas y organizativas concernientes al instituto”, y por tanto sólo a ellos les correspondía la elaboración del currículum y de todo el programa teórico que debía aplicarse en las aulas y guiar el estudio de los alumnos. En el Consejo la función de los artesanos era meramente consultiva, sólo los artistas tenían derecho al voto y poder decisorio, y por más que esta escisión generara tensiones internas bastante alejadas del espíritu de “hermanamiento” que defendía la faceta nazarena del pensamiento de Gropius, lo cierto es que en lo esencial esta discriminación jerárquica se mantuvo a lo largo de toda la vida de la escuela: “(...) a pesar de la gran estimación retórica de la artesanía, a pesar de toda la programación tendente a la mistificación de la imagen tradicional del artista, se otorgó prioridad al creador autónomo, al artista formado exclusivamente en el arte teórico”.<sup>942</sup> No es accidental que en esta cita Wick se refiera a los artistas como “autónomos”. Incluso una escuela que reivindicaba la fusión arte-industria era incapaz de sustraerse plenamente al peso de la tradición cimentada por Italia y consolidada por las academias. Zuccari había organizado conferencias en las primitivas academias para alejar de ellas a los representantes gremiales, y del mismo modo, como ya sucediera también en Francia en el siglo XVII, la teoría seguía siendo un terreno vetado al artesano. Esta discriminación clasista saca a la luz algunas de las contradicciones de un modelo que había intentado romper con el elitismo heredado de las academias tradicionales pero que seguía asumiendo reflejos de su mentalidad tanto en el programa planteado por algunos de sus profesores como en el establecimiento de una escala jerárquica que preserva viejas dicotomías no superadas. Aunque al menos, todo hay que decirlo, a diferencia de los subalternos del centro parisino el artesanado de la Bauhaus tenía derecho a opinar.

---

<sup>941</sup> Si la desaparición de la Bauhaus hubiera obedecido sólo a causas políticas, como se insinúa en ocasiones, nada hubiera impedido su resurgimiento en el extranjero o en la misma Alemania de posguerra, pero como sabemos este resurgimiento no se produjo. La ventana de oportunidad que permitió su aparición fue mucho más efímera que la que permitió la existencia del modelo clásico, y por ello no pudo generar una inercia de suficiente envergadura como para sobreponerse al cambio de su contexto social.

<sup>942</sup> Wick, 36. Para un análisis igualmente detallado de esta divergencia y de las tensiones generadas, Goldstein, 262 y ss.

Más complejo es su posicionamiento frente a la problemática de la Historia, y éste explica en parte la contradicción recién apuntada. Como ya hemos visto, algunos de los artistas vinculados a la Bauhaus intentaron establecer modelos estéticos y educativos basados en una serie de leyes presuntamente universales, tal y como hicieran Félipien o Le Brun. Y precisamente la Historia estaba excluida del currículum de la Bauhaus por decisión de Gropius, todo lo más se impartía una asignatura de “Historia del arte”, pero no centrada en la historia de los estilos o en la función que el arte ha cumplido en cada periodo, sino entendida como una historia de las técnicas artísticas en su relación con el uso de los materiales.<sup>943</sup> Incluso el curso de Itten sobre “Análisis de los antiguos maestros” no tenía intención historicista, sino que se limitaba a poner el foco sobre una lectura psicológica o emotiva de cada una de las obras examinadas, buscando en ellas principios expresivos y formales análogos que permitieran reconocer esquemas comunes y por tanto vinculados a esa gramática fundamental del lenguaje artístico tan importante para la escuela.<sup>944</sup> El que Gropius excluyera la enseñanza de la Historia del arte del currículum puede entenderse como parte de esa desconfianza vanguardista hacia “lo antiguo”. Pero no podemos por menos que pensar que también influyó en esta decisión el intento de aislar al alumnado del contacto con un legado pretérito que pudiera influir en su enfoque del problema estético y hacerle recurrir a soluciones inspiradas en las de sus antecesores. Si se inculca al alumno la obligación de alcanzar la “liberación de todo convencionalismo muerto”, explotando igualmente todo su potencial creativo sin las cortapisas que le vinculen a un determinado movimiento estilístico, es evidente que la Historia aparece como un estorbo, un testimonio de que incluso semejante pretensión puede acabar por ser a su vez un convencionalismo y engendrar su propio “estilo” (y la Bauhaus lo tuvo) *tan condicionado por el momento histórico como cualquier otro*.<sup>945</sup> A la frase con la que abrimos este epígrafe podemos remitirnos. Una vez más, la búsqueda de una “mirada inocente” hacía acto de presencia en el programa moderno, y en ello había influido notablemente el recurso a los programas pedagógicos infantiles que intentaban cultivar la creatividad espontánea e “incondicionada” del niño, pero dicha búsqueda se enfrentaba a un contexto especialmente problemático desde múltiples facetas: intentaba insertarse dicha “inocencia” en un programa *docente*, éste además iba dirigido a estudiantes *adultos* y por tanto ya formados culturalmente, y para colmo se erigía en emblema de un centro que tenía como lema fundacional la *reintegración* de los artistas al tejido productivo industrial, abandonando el estado de auto aislamiento en que les habían dejado tanto las academias tradicionales como las teorías románticas. Obviamente, la asunción de principios “universales” resulta más creíble cuando no se tiene constancia de las transformaciones que los estilos, la estética o la valoración del arte y la artesanía han experimentado a lo largo del tiempo. Reducir en esta disciplina el bagaje intelectual del alumno a “tabula rasa” facilita que éste perciba las lecciones de sus maestros como absolutas; es difícil que pueda comparar estos modelos con otros y entenderlos como igualmente contingentes o, al menos, dependientes. Se puede asumir que exista un equivalente estético al “Discurso del método” cartesiano precisamente porque no se conoce más modelo que el que se imparte en la escuela. El alumno aventajado que fue Albers describía su ingreso en la Bauhaus como un “volver a empezar” que sólo le fue posible asumir *tras haber destruido casi todos sus estudios académicos anteriores*.<sup>946</sup> Al igual que la academia parisina pretendió

---

<sup>943</sup> Wick, 67.

<sup>944</sup> Wick, 95.

<sup>945</sup> Wick, 68.

<sup>946</sup> “I began over again in Weimar, beginning with the “Preparatory Course””. Albers, citado en Goldstein, 263.



abstraerse en un modelo estático y de absoluta validez, la Bauhaus se remontó a planteamientos neoplatónicos en los que creía haber encontrado verdades universales y por tanto independientes del momento cultural o histórico. El profesorado trasladó de la Historia a la Naturaleza, o a presuntos principios psicológicos y biológicos “objetivos”, sus propias ideas particulares, y con ello planteó un modelo que encajaría mejor en la mitología que en la ciencia: “(...) al trasladarse de la historia a la naturaleza el mito se libra de algo. Elimina la complejidad de las acciones humanas y las dota *de la simplicidad de las esencias*”.<sup>947</sup>

Pero en este aspecto en particular podemos decir que la Bauhaus supuso incluso un retroceso sobre los principios historicistas que Winckelmann había introducido en la mentalidad académica del XIX a través del Neoclasicismo y que luego los románticos llevarían más allá. El Neoclasicismo había reconocido la dependencia del estilo hacia su época, aunque defendiera la superioridad grecolatina sobre las demás escuelas o tendencias. Pero la escuela alemana había obviado dicha dependencia y con ello tanto la comprensión de la evolución estilística como la posibilidad de analizar comparativamente las soluciones propuestas en cada periodo o circunstancia. Incluso la academia del XVII mantuvo un diálogo con el pasado, por más que podamos entenderlo como sesgado, pero su réplica del siglo XX fue, por comparación, “amnésica”, y entre lo que olvidó está este hecho fundamental:

"Las obras de arte son únicas desde el punto de vista histórico, a saber, vinculadas a una época concreta, sin que se agoten en el proceso histórico ni se puedan aclarar suficientemente por medio de su génesis o superar en el curso de la evolución o marginar de una vez por todas. (...) Son inconmensurables e irrepetibles y, por oposición a la periodicidad de los fenómenos naturales, su historicidad se evidencia en su irrepetibilidad".<sup>948</sup>

Análogamente a como ocurriera con Morris, la Bauhaus intentó insertarse en el momento histórico contemporáneo sin asumir dicha historicidad: el inglés recuperó elementos del modelo medieval en pleno industrialismo, y la Bauhaus planteó un programa que en su búsqueda de principios atemporales pretendía ubicarse al margen de un desarrollo que en aquellos años ya era vertiginoso en los campos de la tecnología, la estética, la economía y la política. Sólo su adhesión al maquinismo, tan en boga hasta nuestros días, le permitió disimular su contradicción mejor de lo que lo había hecho su precedente británico. Ambos proyectos tuvieron una influencia notable en las artes de la época, y el centro fundado en Weimar dejó también una notable impronta en la industria, la arquitectura y en la educación a uno y otro lado del océano. De hecho, si Morris no llegó a dejar una huella tan acusada en lo que entendemos como Bellas Artes, es imposible entender las vanguardias históricas o las de posguerra (y aquí especialmente la estadounidense) sin la aportación de Gropius. Pero el cierre prematuro de su escuela por parte de los nacionalsocialistas hizo imposible conocer cuál hubiera sido su evolución y si hubiera sido capaz de corregir la pulsión academicista que se adivinaba en muchos de sus planteamientos teóricos y en su propio organigrama. Si tenemos en cuenta que dicho cierre fue parcialmente debido a su incapacidad para funcionar como escuela privada durante poco más de un año, podemos aventurar que la personalidad de sus distintos integrantes fue tan importante para entender sus logros como para explicar la falta de continuidad de su proyecto común.

---

<sup>947</sup> Roland Barthes, “Mythologies”, París, Seuil, 1957. Citado en Guilbaut, 296. La cursiva es nuestra.

<sup>948</sup> Hauser, 1977, Vol. I, *Fundamentos de la Sociología del Arte*, página 106.

### 3.2: El triunfo de la modernidad. La hegemonía de la academia toca a su fin.

“Después de la Primera Guerra Mundial, y especialmente después de la Segunda, la vanguardia alcanzó su victoria. Los artistas vanguardistas al transgredir las convenciones se hicieron solicitados, agasajados y bien pagados. Los artistas conservadores fueron obligados a retroceder hacia posturas defensivas y *salieron del apuro como pudieron imitando a la vanguardia*. Desde entonces, sólo esta última ha tenido importancia (...) Actualmente, no existe ya ningún tipo de vanguardia, porque todo lo que hay es vanguardia”.<sup>949</sup>

A pesar de la fuerza que llegó a adquirir el Romanticismo, o de la contestación realista y los escándalos iniciales provocados por los impresionistas, toda la campaña lanzada contra la academia desde el mundo de los artistas no bastó por sí sola para liquidar su autoridad. De modo parecido a como ocurrió con los románticos, las características del arte moderno lo enfrentaron a la tradición clasicista, pero también le enajenaron el apoyo y la comprensión de buena parte del público y del mercado, haciendo que su consolidación resultara tan lenta como incierta al verse privada al mismo tiempo del apoyo oficial y del popular. Hemos descrito los cambios producidos en el entorno en que se desenvolvían los artistas, y cómo dichos cambios habían afectado irreversiblemente a la forma en que iban a enfocar su trabajo en el futuro. Pero queda por analizar cómo todas las transformaciones propias de la Modernidad iban a manifestarse de manera concreta y específica en el terreno que las academias habían dominado desde su victoria frente a los gremios. Y es un hecho que el artista ajeno a las academias se hubiera visto en una situación similar a la de Rembrandt de no haber sido por el fortalecimiento de una serie de intermediarios y gestores que aprovecharon la nueva coyuntura para promover el arte antiacadémico, logrando de paso reforzar su autoridad frente a las instituciones tradicionales. Desde principios del siglo XX el academicismo podía considerarse derrotado, y en esa derrota el papel clave lo han desempeñado los intermediarios, más aún que los propios artistas:

“(…) la existencia de grupos aislados, enfrentados a la sociedad, adquirirá una perspectiva particularmente distinta. *Entre ellos y el mundo se alzará ahora un tamiz: se trata del filtro corrector que ejercen las instituciones, sean éstas las galerías, críticos o políticas museísticas. Ellas son las verdaderas gestoras de los nuevos movimientos*: la abstracción parisina de la postguerra no hubiera sido nada sin el apoyo de una serie de galerías “fuertes” que invirtieron en ello todo su capital y su eficacia propagandística; lo que hoy aparece como la gran cohesión de la abstracción norteamericana tal vez no hubiera sido posible sin el proyecto de “un arte nuevo del mundo libre”, apoyado por los altos funcionarios del MOMA, algunos de ellos vinculados a la CIA, como se ha demostrado recientemente”.<sup>950</sup>

En epígrafes anteriores habíamos dejado de lado el estudio de los agentes que habían surgido en el mercado burgués, ya que entonces no habían adquirido un protagonismo que justificara prestarles mayor atención. Los marchantes de la Holanda del XVII o las primeras galerías privadas no pudieron eclipsar a las academias, y no es hasta mediados del siglo XIX que la crítica de arte comienza a ejercer una influencia creciente sobre el público, apoyándose en el éxito de los Salones y en la pujanza de la prensa. Sin

<sup>949</sup> Tatarkiewicz, 72. La cursiva es nuestra.

<sup>950</sup> Victoria Combalfá Dexeus, en Suárez, Alicia, 124 y ss. La cursiva es nuestra.

embargo, es en este punto de nuestro estudio cuando debemos centrarnos en estos intermediarios, porque la crónica de la modernidad no puede entenderse sin su influencia; y a su vez, esta influencia, que tantas veces se ha dirigido contra lo académico, sólo pudo ejercerse utilizando como punto de apoyo estrategias del academicismo y principios que en muchos casos no son sino variaciones de los difundidos por él. No encontraremos la academia moderna en las facultades públicas de Bellas Artes, debemos buscarla en el complejo sistema formado por la crítica, los galeristas, los museos, las fundaciones privadas y las casas de subastas.

### 3.2.1: La preponderancia de los nuevos intermediarios en las relaciones entre el artista y su clientela.

“Si el arte es noble, la crítica es santa”. –“¿Quién dice eso?” - “¡La crítica!”<sup>951</sup>

A mediados del siglo XV, en su “De re aedificatoria”, escribía León Battista Alberti:

“Oh, qué buen filósofo eres, tú que conoces el curso de los astros e ignoras los actos humanos. *Yo no contaré las opiniones de un filósofo –porque toda vuestra ciencia, oh filósofos, se limita a sutilezas y sofismas verbales-, sino lo que he oído decir de un pintor.* Éste, al observar la forma de los cuerpos, ha visto más cosas que todos vosotros juntos, filósofos, al medir y explorar el cielo”.<sup>952</sup>

Eran los años del Renacimiento, cuando el “hombre total” reclamaba un conocimiento integrado desde los campos de la teoría, la observación y la práctica, y el artista se consideraba hombre de ciencia. Pero en 1765, precisamente en plena expansión del academicismo por Europa, el jesuita Marc Antoine Laugier escribía, en su “Observations sur L’Architecture”:

“Generalmente hablando (...) *la teoría de las artes no es asunto de los artistas.* Su deber se limita a perfeccionar los procedimientos. *Son los filósofos los que deben llevar la rama de la razón en la oscuridad de los principios y reglas*”.<sup>953</sup>

Zuccari había intentado ahuyentar a los maestros gremiales de su academia implantando una disciplina discursiva centrada en los debates, y sus coetáneos habían elaborado una profusa producción teórica que luego se vería acrecentada por el legado de las conferencias académicas implantadas por Le Brun en la Francia del XVII. Pero ya explicamos que el letargo de la institución durante el reinado de Luis XV había facilitado que el discurso teórico sobre las artes fuera paulatinamente acaparado por los teóricos “puros”, ya fueran críticos, literatos o filósofos. La cita de Laugier fue prematura, pero también profética; cuando en el XIX Baudelaire proclamaba la santidad de la crítica y la hacía además responsable de auto asignarse tal honor constataba una realidad ya difícilmente contestable en su época. Si los academicistas se habían situado intelectualmente por encima de los artesanos, parecía ahora que eran a su vez relegados al escalafón mecánico y que el protagonismo intelectual se lo arrogaban intelectuales “puros” sin el menor contacto con la práctica, que a lo sumo podían ejercer como diletantes. Evidentemente, el proceso no fue inmediato y casos tan cronológicamente distantes entre sí como los de Mengs o Kandinsky ejemplifican que el artista no ha sido totalmente eclipsado en la elaboración de una teoría estética, pero resulta patente que en la actualidad su protagonismo en la difusión de unos principios (o de unas ideas dominantes, al menos) se ha visto claramente relegado por otros agentes antaño subordinados en la jerarquía de las artes. Y el estudio de este proceso nos obliga a retomar un episodio que habíamos dejado incompleto páginas atrás.

En el epígrafe 2.4.1 habíamos abandonado el examen de los salones académicos en el año clave de 1863, cuando Napoleón III ordenó exponer las obras rechazadas por el jurado en un espacio alternativo al Salón oficial, y que fue bautizado como Salón de los

---

<sup>951</sup> Baudelaire, 101.

<sup>952</sup> Citado en Portoghesi, 27. La cursiva es nuestra.

<sup>953</sup> Citado en Bozal, 1996, 103. La cursiva es nuestra.

Rechazados.<sup>954</sup> Aunque se considere como un punto de inflexión en la historia de la modernidad estética, lo cierto es que la trascendencia de este acontecimiento no fue advertida ni por sus organizadores desde el poder político ni mucho menos por sus involuntarios protagonistas, a saber, los autores de las cerca de tres mil obras que no habían sido del agrado de los miembros del jurado implantado por Nieuwerkerker. No fue necesariamente su carácter “innovador” lo que provocó su exclusión de la selección inicial: entre los rechazados estaban un académico ya condecorado, como Courbet, autores muy queridos del público, como Harpignies y Chintreuil, y veteranos de otras exposiciones, como Jongkind. Si David o Courbet, en distintos momentos, habían mostrado su disconformidad con la jerarquía académica organizando exposiciones paralelas al Salón de manera deliberada, en este caso fue el estado el que tomó la iniciativa, intentando dejar en manos del público la responsabilidad de decidir si el criterio oficial había sido acertado o no en la selección. Con esto, implícitamente, se estaba poniendo a los artistas rechazados bajo el directo escrutinio del público, pero también, hay que decirlo, se sometía al mismo escrutinio a la institución que les había apartado de los canales oficiales de exposición. A corto plazo, como ya avanzamos, puede decirse que la victoria fue para la Academia:

“Abierto quince días después del Salón oficial, el Salón de los rechazados obtuvo un inmenso éxito de curiosidad, y su fracaso no fue menos inmenso. El público, amante del escándalo, convencido de antemano de los excelentes juicios del jurado, absolutamente consciente de aquel papel de juez que le había sido asignado para dilucidar el conflicto que el candor de los artistas le sometía, se precipitaba en el anexo el Salón “para reírse”. Reía el público y se excitaba con los chistes y las burlas, que luego se extendían por todo París”.<sup>955</sup>

Los sucesivos intentos de las autoridades por silenciar o controlar a la prensa extraoficial habían generado una cierta hostilidad instintiva entre ésta, que durante décadas se había manifestado como una oposición sistemática al criterio gubernamental. En aquellos años de prosperidad, en cambio, y tal vez prevenida por anteriores estallidos revolucionarios, la mayoría de esa prensa y de los críticos que en ella opinaban se posicionaron a favor de los jueces de Nieuwerkerker y lanzaron sus dardos contra los ya escarnecidos pintores y escultores que habían tenido la (entonces) desgracia de exponer en el anexo. Entre los pocos intelectuales dispuestos a reivindicar a los rechazados estaba el a su vez polémico E. Zola,<sup>956</sup> quien centraría su defensa en el pintor que más críticas había suscitado, Manet, quien a la sazón ya había expuesto con notable éxito en la edición de 1861, pero que en este caso, con su célebre “Almuerzo desnudo” se convirtió en blanco predilecto de las iras de los detractores del heterogéneo grupo. No obstante, si decimos que a corto plazo la victoria fue para la Academia, con el paso del tiempo dicho triunfo se acabaría volviendo en su contra. Que Napoleón III admitiera la apertura de un Salón anexo al oficial ponía en tela de juicio la autoridad académica, primero al evidenciar un hecho ya conocido, su dependencia del estado, y segundo al tolerar que, al menos en apariencia, fuera el público, y no el jurado del Instituto, el que dictara sentencia sobre la polémica. Si hasta entonces dicho público había sido juez y parte en el mercado privado, ahora se permitía desde el mismo gobierno que se pronunciara en el terreno del arte oficial. Los

---

<sup>954</sup> Carrillo, 117.

<sup>955</sup> Francastel, 1970, 298 y ss.

<sup>956</sup> Su adhesión al grupo no está libre de sombras en lo que a la intención se refiere. Zola se puso de parte de los *rechazados* en los momentos más polémicos, pero conforme algunos de los más destacados fueran adentrándose en los caminos del impresionismo, se alejaría paulatinamente de ellos. Probablemente su adhesión obedeciera más a su reconocida pasión polemista que a una comprensión sincera del potencial artístico de sus defendidos, y del peso que iban a tener para la posteridad.

académicos habían visto reforzado su criterio con el apoyo popular, pero al tiempo que veían debilitado su control sobre el mundo del arte.

Por otro lado, al excluir en grupo a un conjunto tan numeroso de artistas, y al explicitar un motivo para dicha exclusión, éstos quedaron englobados bajo un denominador común y tomaron conciencia del mismo. Con el tiempo, los rechazados demostraron ser más persistentes en su posicionamiento que las burlas de que habían sido objeto y que la misma Academia. Parafraseando a Oscar Wilde, algunos de ellos habían entendido que lo importante era que se hablara de su obra, aunque fuera mal, pues no dejaba de ser una forma de publicidad gratuita, y en este sentido su actitud refleja ecos de la que décadas antes habían hecho propia los románticos, aunque el fondo ideológico fuera menos profundo. De hecho, tras las exposiciones de 1865 y 1866 los académicos parecieron rehuir la polémica y aceptaron obras del propio Manet, así como de Monet, Pissarro, las hermanas Morisot y Sisley, entre otros. Pero un nuevo giro conservador tiene lugar con motivo de la Exposición Universal de 1867, antes de la cual se advierte anticipadamente a multitud de pintores de que es inútil que se presenten. Manet decide exponer en un barracón vecino al del también proscrito Courbet, pero ni siquiera los elogios vertidos hacia su obra en un artículo de *L'Evenement* (que Zola firma bajo seudónimo) logran evitar un nuevo fracaso, aún mayor que el anterior: en esta ocasión su trabajo no es recibido con el escándalo, sino con algo mucho más perjudicial, *la indiferencia*. El público, sencillamente, no acude.<sup>957</sup>

Sin embargo, ciertos círculos del mundo artístico renuevan su interés hacia Manet, y el entonces incipiente movimiento impresionista comienza a tomar la iniciativa: pintores, escultores, grabadores, literatos, críticos y periodistas celebran frecuentes reuniones en el café Guerbois, que se convertirá en centro de debate e intercambio de impresiones de un grupo que tiene clara voluntad de imponerse un curso de acción comprometido con el arte nuevo “fuesen cuales fuesen los obstáculos.”<sup>958</sup> En el plano del debate teórico Manet y Zola dominan las sesiones, a las que Cèzanne acude como mero oyente, y así será hasta que la Guerra de 1870 disperse a sus participantes y ponga fin a una experiencia con claros ecos de las primeras academias renacentistas, cuando éstas eran todavía foros de debate ajenos a la posterior problemática docente e institucional. Para entonces ya se había incorporado al cenáculo la figura que a la postre tendría mayor relevancia, el marchante Durand Ruel, quien va a desempeñar en el plano comercial un papel análogo al que corresponde a Zola en el intelectual: reivindicar el trabajo de sus protegidos. A diferencia del escritor, Durand se mantendrá ya al lado de los impresionistas en todo momento, y sin su infatigable campaña de promoción sería difícil entender la persistencia del debate con el público y el éxito final del movimiento. De hecho, su labor como organizador de distintas muestras y exposiciones fue el principal vínculo que permitió mantener unidos a los impresionistas tras el abandono de los debates en el Guerbois.

Hasta el mismo 1870 la academia sigue aceptando ocasionalmente pinturas de los impresionistas o de artistas polémicos afines a otras tendencias, como el realista Courbet, que se erige en triunfador de la exposición de 1866. Pero la situación de la mayor parte de los pintores del movimiento sigue siendo precaria: Sisley no consigue vender ningún cuadro por encima de cien francos, Monet también se encuentra en una situación económica apurada y Renoir, más versátil que la mayor parte de sus compañeros, se

---

<sup>957</sup> Francastel 1970, 302.

<sup>958</sup> Francastel, 1970, 307.

entregará frecuentemente a trabajos de encargo en los que renuncia a su estilo habitual para satisfacer las demandas del cliente.<sup>959</sup> Durand Ruel, con sus recursos financieros casi agotados por la falta de ventas, se ve casi imposibilitado para continuar con la promoción de sus representados. La solución para salir del marasmo resulta ciertamente “académica”, ya que los artistas resuelven fundar la “Sociedad anónima de pintores, escultores y grabadores”, con unos treinta miembros, como plataforma desde la que organizar una serie de exposiciones que les den a conocer al público desde una perspectiva que rehúya la polémica. Para lograr este último objetivo se asocian con artistas más afines al gusto dominante, pero ni siquiera esta medida de prudencia impide que la primera exposición, celebrada en 1874 en los salones del fotógrafo Nadar, vuelva a suponer un escarnio semejante al de once años antes. Es en ella en la que el cuadro “Impression, Soleil levant” de Monet inspira al periodista Leroy el término Impresionismo, acuñado con afán peyorativo pero que a la postre se convierte en el que será utilizado para definir al conjunto del movimiento. Se repetía la paradoja del Salón de los Rechazados: de un gesto conservador que suponía un revés inicial para los renovadores extraían éstos las fuerzas para apuntalar su posición a largo plazo. Además, se había evitado el escollo más peligroso, el ya aludido de la indiferencia. La acción hostil de cierta prensa y del público provoca una reacción de signo contrario en la que algunos críticos e intelectuales se agrupan en apoyo de los impresionistas (Burtry, Théodore Duret, Duranry...), concediendo a éstos el apoyo justo para seguir adelante con sus exposiciones: la de 1876 repite los problemas de la primera, pero la de 1877 ya se puede considerar un éxito y en 1879 las visitas ya alcanzan la cifra de 15 400 personas. Gauguin, que como empleado de bolsa había aprovechado su posición adinerada para adquirir varias obras del grupo, comienza a exponer con ellos a partir de 1880, cuando las diferencias ideológicas y personales ya habían producido bajas tan significativas como la del polémico Cézanne.<sup>960</sup>

Una vez percibe la consolidación de sus antiguos representados, Durand Ruel vuelve a coordinar sus exposiciones a partir de 1882: entiende que es sólo cuestión de tiempo que la estrategia de sus frutos. Tiempo, pero también espacio: si Francia está todavía bajo el peso de la autoridad que la academia ha impuesto en el gusto, en otros países su autoridad es más débil y la tradición pictórica está menos cerrada a las propuestas de sus representados. Abre una sucursal en Nueva York y organiza exposiciones en Londres, Bruselas o Rotterdam, utilizando para ellas el fondo que había ido acaparando en los tiempos más difíciles, cuando las obras de los artistas más polémicos resultaban asequibles al comprador, precisamente por no estar aún bien vistas:

“(…) en 1866 compró 70 cuadros a Theodore Rousseau; en enero de 1872, durante una visita a Manet, adquirió los veintitrés cuadros que encontró en su estudio, pagando por ellos 35.000 francos. Claude Monet le escribió el 6 de marzo de 1883: “Estoy aterrorizado por la cantidad de telas que Vd. tiene de mi.”

El éxito final del impresionismo impidió que Durand Ruel lo monopolizase todo, pero desde luego que a él se debe la conversión del comercio artístico en un juego especulativo arriesgado y emocionante. Los efectos de esta política económica fueron en seguida percibidos por los propios artistas, y así Pissarro escribió a su hijo en 1887: “*El aficionado no ve hoy el cuadro más que como un valor de bolsa.*”<sup>961</sup>

<sup>959</sup> Francastel, 1970, 322. Fallecido en 1899, Sisley sería rehabilitado justo tras su muerte. Ésta se produjo precisamente cuando el impresionismo comenzaba a ser aceptado.

<sup>960</sup> Francastel, 313 y ss.

<sup>961</sup> Ramírez, 1992, 48. La cursiva es nuestra.

Para dar más peso a su campaña, Durand también recurre a otros mecanismos de origen académico, en este caso los catálogos, y así es como comienza la edición de publicaciones periódicas como “Revue internationale de l’art et de la curiosité” (1869) y “L’Arte dans les deux mondes” (1890-91) en las que defiende la obra de sus representados frente a la hostilidad general: si la crítica había predispuesto al público contra los impresionistas, se usaba ahora el mismo arma para reclamar su valor.<sup>962</sup> Las distintas estrategias y la insistencia en ellas, así como los cambios en la propia percepción de los espectadores (facilitada por las exposiciones de arte oriental o africano, que suponen una paulatina relativización de los cánones estéticos), van dando sus frutos y no es ya solo el aficionado el que ve el cuadro “como un valor de bolsa”. Los sucesivos escándalos que se dan tras cada exposición, atemperados ahora por una acogida cada vez más favorable, llaman la atención de otros marchantes que se unen a la ya no tan arriesgada campaña de promoción de los impresionistas: “Una galería rival de la de Durand-Ruel, la de Georges Petit -que logró atraerse a Monet-, las ventas de los aficionados, la repercusión en el extranjero (...) terminaron por crear un ambiente acostumbrado, que era suficiente para no provocar ya risas.”<sup>963</sup>

Si este pulso entre la academia y el mercado burgués había comenzado con signo favorable para la primera, las tornas estaban cambiando. No eran éstos tampoco los tiempos de Luis XIV, donde el estado respaldaba el monopolio académico no sólo mediante el apoyo económico, sino también mediante una legislación favorable a su predominio. Por otra parte, si en el siglo XVIII se había acabado por aceptar un mercado externo a la corte, más pujante que el estatal y que a la postre se introdujo en las mismas estructuras académicas (recordemos los nombramientos de Boucher o Watteau) la gran diferencia estribaba en que en esta ocasión la limitación de la autoridad institucional, como ya hemos aclarado, provenía del mismo gobierno, en parte preocupado por la relativa autonomía de que gozaban los cuadros directivos, una autonomía que probablemente comenzara a entenderse como “gremial” y que convenía atajar antes de que fuera a mayores.

Con o sin su mediación, “Entre 1887 y 1890, puede decirse que el Impresionismo es admitido; entre 1890 y 1900, el éxito comercial lo consagra”.<sup>964</sup> Y a partir de este éxito se explica que la mayor parte de los movimientos artísticos ajenos a la academia que surgen desde entonces tomen nota de las estrategias y del camino seguido por sus precursores: sean los postimpresionistas, los fauves o los cubistas, los hitos que marcan la carrera de cada uno de ellos están condicionados claramente por los recursos desplegados por la institución mercantilista, y de hecho se apoyarán con frecuencia en el Salón de los Independientes, que es el nombre con el que desde 1884 se conocerá al evento fundado por los impresionistas en el salón de Nadar.<sup>965</sup> La lista sería muy amplia: las exposiciones de Cézanne en el académico Salón de Otoño en 1904 y 1907, Gauguin en el mismo Salón en 1903 y 1906, así como Rousseau en 1905, Van Gogh en el de los Independientes también en 1905, o las exposiciones de la Sezession vienesa, son eventos que influyen en las trayectorias de Picasso, Braque o Matisse y “(...) en general, en la evolución artística de los primeros diez años [del siglo XX]”.<sup>966</sup> En ocasiones el guión es prácticamente un calco del que hemos descrito al referirnos al Salón de los Rechazados: el fauvismo nace en 1905

---

<sup>962</sup> Ramírez, 1992, 47.

<sup>963</sup> Francastel, 1970, 315.

<sup>964</sup> Francastel, 315.

<sup>965</sup> Francastel, 314.

<sup>966</sup> Bozal, 1991, 21 y ss.



tras la exposición en la misma sala del Salón de Otoño de cuadros de Matisse, Derain, Vlaminck, Marquet o Dufy, y se gana su etiqueta como consecuencia de otro ataque de una crítica escandalizada que mueve al célebre Louis Vauxcelles a hablar de una “jaula de fieras”.<sup>967</sup> Y lo propio ocurre con el cubismo tras la exposición de 1908 en la galería particular del marchante Kahnweiler, el más importante de la época tras el deceso de Durand y caracterizado por un mismo impulso aventurero, aunque no tan arriesgado.<sup>968</sup> Y no tan arriesgado porque lo que para los impresionistas fue un lento e incierto proceso de consolidación, para las vanguardias ya era un camino trazado y explorado, no en lo que se refiere al estilo o al programa, desde luego, pero sí en lo que se refiere a las estrategias de difusión y promoción. El impresionismo había necesitado casi cuarenta años para ser aceptado por el público y por el mercado; en cambio, los cubistas superan el rechazo del Salón de Otoño de 1908 rápidamente y en los tres años siguientes ya han expuesto, individual o colectivamente, en Londres, Berlín, Bruselas y Nueva York. Roger Fry alaba la pintura de Picasso expuesta en la capital inglesa, Gleizes y Metzinger dan a conocer su tratado sobre cubismo en 1912, se editan las revistas “La petite Jehanne de France” y “Montjoie” (definida como “órgano del imperialismo artístico francés”) en 1913, y ese mismo año Apollinaire publica su célebre ensayo “Los pintores cubistas”, siguiendo los pasos que ya diera Zola en el siglo pasado pero pasando del simple artículo a un formato más ambicioso.<sup>969</sup>

El éxito final de los impresionistas supuso un duro golpe no sólo para la academia, sino también para la crítica, y concretamente para la más conservadora y afín al estamento oficial. No fue el único caso. En Inglaterra, John Ruskin se había convertido en el crítico más relevante del país y probablemente el más importante de toda Europa, no tanto por la proyección futura de sus ideas como por la influencia directa que llegó a ejercer sobre muchos artistas y teóricos contemporáneos. Su trabajo fue clave en la recuperación del legado pictórico de Turner, llevó al éxito a los pintores de la escuela prerrafaelista, influyó directamente en el pensamiento estético y los proyectos de William Morris y del movimiento de Artes y Oficios, y sus consideraciones sobre el “ojo inocente” (aquel que se acerca sin prejuicios al estudio de la Naturaleza) fueron una de las bases sobre las que se asentó precisamente el impresionismo francés. Es más, “*Sus opiniones llegaron incluso a afectar directamente en los valores comerciales de la obra en el mercado artístico*. De tal manera que un pintor que no hubiese pasado por el visto bueno de su crítica tendría, sin lugar a dudas, bastantes más dificultades a la hora de vender su obra al público”.<sup>970</sup> Su papel se vio reforzado indudablemente por la falta de autoridad que la Royal Academy había mostrado a lo largo de toda su existencia; no habiendo un discurso oficial sólido, el crítico particular se encontraba ante un panorama propicio para ejercer su influencia a un nivel que ni sus más afamados colegas del continente podían igualar. Pero paradójicamente, fue esta influencia la que iba a ponerle ante el mayor revés de su carrera. En 1878 la galería Grosvenor realizó una exposición conjunta de cuadros de Burne Johns y el pintor estadounidense Whistler, ya precedido por una reputación de extravagante y poseedor de una técnica de pincelada suelta semejante a la de Velázquez y que fue apodada

<sup>967</sup> Vauxcelles no puede ser tildado de conservador a ultranza, de hecho en su reivindicación de Camille Claudel, entonces olvidada para el arte oficial, se le puede considerar como un pionero adelantado a su época. V. Ramírez, 1992, 40.

<sup>968</sup> Francastel, 1970, 354 y ss.

<sup>969</sup> Ramírez, 1992, 48 para la influencia de Kahnweiler. Para la información sobre exposiciones y tratados afines a los movimientos de vanguardia, V. Francastel, 1970, 354 y ss. Para Apollinaire, su título citado en la bibliografía.

<sup>970</sup> Tonia Raquejo, en Bozal, 2004, 430. La cursiva es nuestra.

irónicamente de “Whistlazqueña” por la crítica más condescendiente. En esta ocasión, sin embargo, las críticas vertidas por John Ruskin fueron tan negativas y de tal virulencia que el pintor, que ya en el pasado había manifestado su hostilidad hacia “la tiranía que él creía ejercía la crítica con respecto al artista”,<sup>971</sup> decidió demandarle ante los tribunales al entender que su carrera se había visto seriamente perjudicada. Un perjuicio que no hubiera tenido lugar de no ser precisamente Ruskin un crítico de tan alto prestigio. La crónica que nos ha llegado del juicio es dispar en las conclusiones. Las puyas se dieron en ambas direcciones, y mientras unos autores dan la iniciativa al demandante, otros le consideran superado por los acontecimientos. Cuando el fiscal preguntó a Whistler cuánto tiempo le había llevado pintar su “Nocturno en negro y oro”, éste respondió que dos días:

“Fiscal: ¿Y por este trabajo pide usted 200 guineas?”

Whistler: No, lo pido por el conocimiento que he adquirido a lo largo de toda una vida [aplausos del público]”.<sup>972</sup>

Whistler recurrió para su defensa a una leyenda tradicional japonesa referida al pintor Hokusai,<sup>973</sup> pero la tomó en su sentido más romántico para desmarcarse del intento de equipararle a un simple profesional. Su argumento, por ingenioso que pueda parecernos, podrían haberlo utilizado igualmente un ebanista o un cantero: también ellos han pasado por un aprendizaje, pero al parecer para el “liberal” Whistler el aprendizaje de los “mecánicos” resultaba irrelevante, y que parte de los asistentes a la vista le aplaudieran da a entender que esa mentalidad ya estaba extendida entre el público. No obstante, el proceso también tuvo sus reveses para el demandante: en una obra de teatro estrenada poco antes del juicio se hacía una caricatura del pintor exhibiendo un cuadro, “Doble armonía en rojo y azul”, que expuesto al derecho era el desierto a mediodía e invertido representaba una puesta de sol sobre el mar. Al comenzar la vista, el “Nocturno” de la discordia fue presentado en la sala boca abajo, para bochorno de Whistler. Su pose romántica podía ser aplaudida por los presentes, pero su apuesta formal era vista todavía como demasiado atrevida y objeto de burla fácil. El juicio concluyó con la victoria del pintor, pero la indemnización que le tuvo que pagar Ruskin por daños y perjuicios fue de sólo un cuarto de penique; Whistler quedó arruinado.<sup>974</sup>

Un detalle significativo de esta victoria pírrica es la diferencia que percibimos en la actitud del artista según fuera agraviado por la crítica o por la academia. Que Whistler fuera estadounidense y menos respetuoso con las tradiciones puede ser un factor de peso, pero a ninguno de los impresionistas se le pasó por la cabeza llevar a juicio al jurado de París, por más que su exclusión del Salón pudiera suponer un perjuicio tan grave como el padecido por el rival de Ruskin. Aunque la sociedad decimonónica estuviera ya inmersa en un proceso de cambio radical en el ámbito de las artes, la opinión del crítico seguía viéndose como personal y por tanto de su exclusiva incumbencia. La academia, por el contrario, todavía aparecía como garante no de “un” gusto, sino de “el” gusto. Por eso llevaría más tiempo enfrentarla y también por eso sus contrincantes han acabado siendo más populares que el del crítico británico.

<sup>971</sup> Tania Raquejo, en Bozal, 2004, 432.

<sup>972</sup> Tonia Raquejo, en Bozal, 2004, 433.

<sup>973</sup> Kris y Kurz, 87. Hokusai pintó en pocos minutos la imagen de un gallo ante su impresionado cliente, pero luego le mostró una habitación llena de bocetos del animal, un trabajo preparatorio de años que era lo que le había permitido actuar con tal celeridad al cabo del tiempo. Otra anécdota similar se cuenta de Kiosai, quien pidió no 200 guineas, sino 100 yens por el cuadro de un cuervo. Su respuesta ante la contrariedad de su cliente es tan parecida a la dada por Whistler décadas más tarde que no podemos considerarlo simple coincidencia.

<sup>974</sup> Haden Guest, 12 y ss.

Porque el caso de Ruskin no dejaba de ser un encontronazo entre un crítico y un pintor particulares. La consolidación del Impresionismo, en cambio, suponía el triunfo de toda una escuela de pintura y la desautorización en bloque tanto de la academia como de la crítica que había apoyado sus tesis, y aquí se veía cuestionada toda una *tradición*:

“Por dura y amarga que fuera la batalla, el triunfo del impresionismo fue rotundo. Incluso algunos de estos jóvenes rebeldes, en especial Monet y Renoir, vivieron lo suficiente para recoger los frutos de su victoria y llegaron a ser famosos y respetados en toda Europa. Presenciaron el ingreso de sus obras en los museos y cómo eran codiciadas por los coleccionistas adinerados. Además, esta transformación impresionó profundamente lo mismo a los artistas que a los críticos. Quienes de éstos se burlaron del impresionismo demostraron haberse equivocado plenamente. *Si hubieran adquirido aquellos cuadros, en vez de mofarse de ellos, se habrían enriquecido*. Con ello la crítica sufrió un duro golpe, del que nunca se recuperaría.”<sup>975</sup>

Acertado en lo esencial, es necesario hacer tres puntualizaciones al párrafo de Gombrich. Fundamentar el criterio de éxito de una escuela amparándonos en su éxito comercial no es suficiente: de ser así, las obras de Bouguereau o, en general, de todos los *pompieri* de primera línea del academicismo francés deberían seguir siendo altamente estimadas por los historiadores y críticos de arte, en vez de ser minusvaloradas por ellos, ya que en su época sus autores fueron los mejor pagados y los que acapararon la mayor parte de encargos de envergadura.

En segundo lugar, el historiador citado describe (inadvertidamente) un ejemplo canónico de especulación del que ya hemos ido avanzando detalles. La base del enriquecimiento de los coleccionistas reside en vender una mercancía por un precio muy superior al que han pagado por ella. Si los galeristas o coleccionistas que apostaron de inicio por el impresionismo pudieron lucrarse con su maniobra fue, paradójicamente, *gracias a la hostilidad del público y de la crítica conservadora*, que con su mofa hacia la obra de estos pintores forzó una valoración a la baja de su valor mercantil (que no del estético). En otras palabras, *la burla de la crítica académica fue condición indispensable para que los coleccionistas y marchantes pudieran “enriquecerse” con sus compras*. Si el impresionismo hubiera tenido una buena acogida de origen, sus obras se habrían vendido a unos precios mucho más elevados y se hubiera reducido considerablemente el margen de ganancia de cualquier venta posterior: Durand no habría podido adquirir 23 cuadros de Monet por “sólo” 35000 francos si el pintor impresionista hubiera tenido la misma acogida que los académicos ya consagrados. En su “fracaso” la crítica, involuntariamente, puso sobre la mesa una de las estrategias de mayor éxito del mercado del arte, de modo que si por un lado veía cuestionada su autoridad, por otro se revelaba como una pieza de suma importancia en el engranaje mercantil: la misma crítica que podía desautorizar o ignorar una obra en un momento dado, podía promoverla más tarde para incrementar su cotización y con ello las ganancias tanto de los artistas como de sus representantes. Y la perseverancia de Durand, no exenta de tintes aventureros, muestra también el fondo de pragmatismo de un hombre de negocios que apuesta por esperar al momento de recoger los frutos de su pulso con el gusto dominante, entonces promovido por las academias.

Y en tercer lugar, Gombrich se centra tan sólo en aquél sector de la crítica que se vio desacreditado por el triunfo del impresionismo, obviando que en dicho triunfo también

---

<sup>975</sup> Gombrich, 440.

tuvo mucho que ver la labor igualmente crítica que desarrollaron los intelectuales afines al movimiento, como Zola o aquellos con los que contó Durand Ruel en la redacción de sus publicaciones y en su labor promocional. Promotores y detractores generaron un debate que permitió mantener en primera línea a Manet y sus compañeros, y este debate, esta labor de difusión teórica y literaria, fue tan relevante como pudieron serlo las exposiciones del grupo. El mismo proceso se repetiría con la “Armory Show” de 1913, que implantó el gusto por el arte moderno en los Estados Unidos: la crítica se vio dividida ante la muestra procedente de París, pero la opinión que acabó imponiéndose fue la de los partidarios de las obras expuestas, que se apoyaron en los comentaristas europeos para vilipendiar a sus rivales hasta tal punto que, “tocados por las burlas”, los conservadores se vieron obligados a revisar sus posiciones en el futuro para evitar nuevos fiascos.<sup>976</sup> Por tanto, sería más correcto decir que un sector de los intermediarios se vio negativamente afectado por estos casos, pero exactamente en la misma medida en la que los intermediarios de la posición opuesta se vieron tan fuertemente respaldados que consagraron el traspaso de las estrategias académicas al sector privado.

De hecho, incluso a décadas vista del triunfo del Impresionismo el crítico seguía siendo más considerado por sus aciertos o su influencia que por sus errores. Si el relevo de Europa por los Estados Unidos se debió a factores económicos y políticos que trascendieron de la capacidad de los gestores del arte, los detalles de ese relevo y la dirección que tomó dependen decisivamente de la actividad de dos críticos, Harold Rosenberg y, sobre todo, Clement Greenberg. Ambos se consolidan como comentaristas de prestigio en los años 40, y aglutinan en torno a sí a los autores que liderarán la expansión del expresionismo abstracto dentro y fuera de las fronteras del país. “Pintura plana” y “action painting” son términos acuñados por ellos, pero en este caso no existe la menor intención burlesca. A diferencia de lo que había ocurrido con el Impresionismo o el fauvismo, los críticos no vieron cómo se convertía en reivindicativa una denominación acuñada con ánimo peyorativo; usar una etiqueta con sentido opuesto al que le ha querido dar su creador supone para éste un serio golpe a su autoridad. Pero en este caso no se dio tal contradicción:

“El secreto del asombroso éxito de Greenberg y Rosenberg fue el no ser críticos convencionales, no eran *meros* críticos: hablaban como la voz de la bohemia...y, naturalmente, *le monde* tenía que escucharles. (...)”

Greenberg, en especial, irradiaba una sensación de absoluta *autoridad*”.<sup>977</sup>

Y esta autoridad, apoyada en los estudios de otros teóricos relevantes como Meyer Schapiro o Robert Motherwell (también artista), consagraría a todo un movimiento como estandarte de un estilo nacional que, a su vez, sería utilizado como emblema frente a la declinante Europa. Sólo Ruskin podría haber presumido de una influencia semejante.

No obstante y pese a estos matices, resulta evidente que los episodios de fracaso calaron hondo en el papel de los críticos en tanto que jueces del gusto o garantes de la calidad de una obra de arte. Ni los *pompier*s ni los prerrafaelitas son bien vistos hoy en día en los círculos eruditos, por más que en su día fueran promovidos, respectivamente, por la academia o por el muy prestigioso teórico John Ruskin. El propio Gombrich destaca que la crítica contemporánea parece atenazada en un doble frente. Por una parte, participa del culto a lo nuevo propio no sólo de las vanguardias estéticas, sino de la sociedad moderna

---

<sup>976</sup> Guilbaut, 277, Nota 24.

<sup>977</sup> Wolfe, 61. Sobre el papel de Greenberg, igualmente exhaustivo es el texto de Guilbaut, pp. 207, 215 o 220, entre otras. También el Capítulo I para la influencia de Motherwell o Schapiro.

en su conjunto. Demasiadas veces un movimiento novedoso ha chocado con la resistencia inicial del público, para acabar imponiéndose años más tarde como otro estilo legitimado por el mundo del arte. Por otra parte, los fracasos pasados han hecho que muchos críticos hayan perdido "... el valor de criticar y han dejado de ser críticos para ser meros cronistas de hechos".<sup>978</sup> Así, la crítica se ha visto parcialmente desplazada de su función configuradora de opinión, pero sigue ejerciendo un papel de tutelaje y, sobre todo, de filtro cuya importancia conviene no menospreciar. Como acabamos de explicar al referirnos al caso impresionista, para Manet fue mucho más perjudicial la indiferencia del público ante su exposición de 1867 que el escándalo del Salón des Refusés cuatro años antes. Pues al menos si el crítico no puede imponer un criterio de gusto, aún dispone de capacidad para situar el foco sobre éste o aquél artista. Es evidente que el llamar la atención no es garantía de éxito, pero también lo es que resulta imposible obtenerlo con una obra que pase desapercibida o que sea directamente ignorada: lo que hizo "importante" a Manet fue el escándalo de 1863, no su discreta exposición de 1867.

Y este papel de portavoces es el único que parece legitimar a los críticos en el entorno actual, porque en su papel de creadores de doctrina no pasan por su mejor momento: "Quienes consideren al crítico un Papa, tienen de él una imagen muy lejana a la realidad: en realidad no es más que un chico de los recados que vive de un sueldo, un escritor que no es independiente, que, en la mayoría de los casos, no puede elegir el tema por sí mismo, ni siquiera su extensión ni su composición; es (...) un obrero emigrante intelectual".<sup>979</sup> En este sentido la crítica arrastra el problema derivado de su necesidad de resultar actual o de obtener unas ventas, y de esto ya hablamos en el epígrafe 1.4 cuando describimos su auge a expensas precisamente de los salones celebrados por la Academia de París. Ha habido casos de críticos "literatos", pero el crítico en tanto que periodista se ve exigido por las presiones de una publicación que le impone la redacción de un artículo con carácter inmediato. No hay tiempo para documentarse o reflexionar acerca de lo que se ha visto en un museo o en una exposición, ni para elaborar un discurso complejo fundado en argumentos sólidos. Del mismo modo que la clase burguesa carece del tiempo de ocio que sí tiene un aristócrata del reinado de Luis XV, y como señala Gombrich esto implica una menor formación del gusto y una potencial degradación del mismo, tampoco el crítico contemporáneo puede permitirse trabajar en los plazos en los que Kant escribió su "Crítica del Juicio" o Hegel su "Estética". La exigencia de inmediatez y de gancho para atraer al público fue la que hizo que un sector de la crítica buscara más el escándalo que la formación de una cultura visual (o auditiva) entre sus lectores, y por eso contribuyó a alimentar a los movimientos antiacadémicos a condición de que éstos fueran lo más polémicos posible. Francastel señala que el impresionismo perturbó a los espectadores de su época porque aun carecían de la educación visual que les permitía agrupar aquellas manchas de color en un todo coherente, pero pasa por alto que la hostilidad que rodeó a éste movimiento o a muchos de las posteriores vanguardias no tiene parangón con la reacción que suscitaron las innovaciones introducidas en la pintura renacentista y que podemos considerar igualmente rompedora con la tradición previa.<sup>980</sup> Que la transformación fuera más gradual puede explicar en parte la diferencia en la acogida, pero no podemos desdeñar el hecho de que entonces no existía una cultura de la crítica como "noticia" ni la necesidad de "impactar" al público para llamar su atención y obtener mejores ventas. Y si del Renacimiento al siglo XIX el sensacionalismo de la crítica se ha

---

<sup>978</sup> Gombrich, 512.

<sup>979</sup> Georg Jappe, en Suarez, Alicia, 133 y ss. La cursiva es nuestra.

<sup>980</sup> Francastel, 1984.

ido incrementando, para el crítico Georg Jappe a partir del siglo XX el proceso no ha hecho sino acelerarse:

“(…) las revistas de arte han arrebatado su público a los libros de arte; después los suplementos dominicales se lo han arrebatado a las revistas de arte; ahora los suplementos se van convirtiendo poco a poco en revistas policromas, en pequeñas revistas ilustradas. (…)

Cuanto menos espacio se reserva a la crítica de arte, cuantas menos posibilidades de diferenciación tiene, más se nota la contradicción fundamental de la crítica de arte: interpreta el arte con medios coloquiales o, lo que es lo mismo, inadecuados; de esta manera fomenta involuntariamente lo que en principio combate: verbaliza la visión (…). La gente pasa con los auriculares puestos ante el más bello cuadro de Rubens, sin detenerse, porque no está programado verbalmente en la explicación de la visita”.<sup>981</sup>

Günter Grass certificaba tanto la banalización del tono como el papel desempeñado por los críticos en el mundo contemporáneo. La crítica “(…) comienza a ser casi idéntica a eso que llaman proveedores o abastecedores de material de segunda mano. Ya ha aceptado que el negocio de las vanidades determina la tendencia. El *entertainer* individual, que se presenta como un hombre orquesta, el nivel de tertulia cuartelera marca ya el tono. ¿Quién es aún capaz de leer entre tanto mando a distancia? (…). *El autor de la exposición se presenta como el artista propiamente dicho* (…). lo secundario tiende a reflejarse a sí mismo y (…). a referirse, mediante alusiones, únicamente a sus iguales”.<sup>982</sup>

Esto genera una doble contradicción, que está en la base del fenómeno que Wolfe examina con notable ironía en “La palabra pintada”. La acusación lanzada por los modernos contra la pintura realista es su dependencia de un referente externo, y la importancia que la academia dio a la alegoría, o la trascendencia del tema para los neoclásicos y para toda la pintura “ideológica” que derivó de sus propuestas, encontró como crítica recurrente la de verse menospreciada por “literaria”. No obstante aquí no se trataba de seguir la reflexión de Lessing sobre las limitaciones y posibilidades de cada lenguaje artístico, sino de reclamar la propia materialidad de la obra como condición suficiente para convertirla en digna de atención, dejando al tema como un aditamento innecesario. Las implicaciones de esta idea en otros aspectos ya las hemos examinado en el epígrafe 3.1.2, pero lo que aquí nos interesa es su relación con la crítica. Pues lo que resulta evidente es que desde las vanguardias en adelante la aproximación espontánea a la obra de arte se hace casi imposible.<sup>983</sup> En palabras de Wolfe, “(…) francamente, hoy día, sin una teoría que me acompañe, no puedo *ver* un cuadro”.<sup>984</sup> La primera contradicción ya

<sup>981</sup> Georg Jappe, en Suarez, Alicia, 138.

<sup>982</sup> Grass, 1994. La segunda cursiva es nuestra.

<sup>983</sup> Para evitar malentendidos, cuando decimos “espontánea” nos referimos a la posibilidad de asimilar los contenidos de una obra partiendo de la cultura general propia de cada periodo. Somos conscientes de que la “mirada inocente” es un ideal irrealizado, pero la captación de los valores artísticos de una obra clásica podía resolverse desde unas coordenadas culturales comunes a toda la sociedad; la proliferación de “ismos” propia del arte moderno invalida el carácter general de cualquier pretensión globalizadora de su análisis: cada artista no tiene su estilo, sino su lenguaje, su propia gramática.

<sup>984</sup> Wolfe, 8. La reflexión de Wolfe se origina en la lectura de una crítica de Hilton Cramer escrita en la revista Times, opinando sobre la exposición “Siete pintores realistas” celebrada en la Universidad de Yale: “El Realismo no carece de partidarios, pero a todas luces está falto de teorías convincentes. Y dada la naturaleza de nuestro comercio intelectual con las obras de arte, la carencia de una teoría convincente significa la falta de algo crucial: la manera de aunar en nosotros el conocimiento de las obras aisladas y la comprensión de sus valores immanentes”. Wolfe, Op. Cit. Hablar de una “falta de teorías convincentes” supone ignorar toda la labor tratadística desarrollada desde el Renacimiento, las conferencias académicas del XVII, o el trabajo de los estetas del XVIII en adelante. Incluso Hegel diagnosticó una “muerte del arte”

la explicamos al considerar que, pretendiendo huir de la pintura “literaria”, es cuando más “literatura” reclama el arte. Pero la segunda, más relevante en este punto de nuestro estudio, aparece cuando desde la propia crítica se denuncia un modelo de difusión que por su naturaleza impide una reflexión profunda sobre el fenómeno artístico. Es decir, *cuando más necesaria parece la labor del crítico es cuando más difícil le resulta desempeñarla* por las limitaciones del formato impuestas por el mercado.

Al igual que Gombrich o Jappe diagnostican un declive del peso del crítico, Haden Guest establece la cronología de dicho declive y la llegada del relevo cuando afirma “El poder que los críticos y los conservadores habían ejercido con mano férrea en los años sesenta y setenta estaba ahora en manos de un puñado de coleccionistas y marchantes, sobre todo megamarchantes, a quienes les gustaba que los consideraran simples coleccionistas. La selección tradicional entre aspirantes dependía ahora de ellos”.<sup>985</sup> La crítica había desplazado a la academia como configuradora de un gusto. Pero al centrar muchos de sus ataques en el factor normativo había erosionado sus propios criterios de juicio o había puesto en duda la mera posibilidad de establecer un juicio, a secas, y el estilo de trabajo impuesto por el entorno en que nace y que se ve reforzado por la evolución de la prensa contribuyen a hacerla menos fiable. Factores internos y externos habían contribuido a desautorizarla. En cualquier caso, los críticos habían preparado el terreno para la consolidación de los actores que dominan la escena del arte en nuestros días, y que lo hacen precisamente por ser los que mantienen lazos más estrechos con el mercado, por no decir que son directamente *el* mercado: los citados marchantes y, a una escala aún mayor, las casas de subastas. Los sucesores de Durand Ruel o Kahnweiler han acabado triunfando sobre los herederos de Ruskin o Zola.<sup>986</sup>

Tras el hundimiento del mercado bursátil en 1987 se produjo un fenómeno análogo al que ya habíamos descrito en el periodo renacentista: las obras de arte fueron consideradas como un refugio para los inversores. Pero a una escala incomparable. El resultado de la afluencia masiva de capitales tuvo como efecto inmediato una escalada de precios de la que el ejemplo más conocido fueron los casi 40 millones de dólares que se pagaron por *Los girasoles* de Van Gogh, un precio hasta entonces inimaginable pero que resultaba acorde a las proporciones que estaba alcanzando la masa de capitales que se movía en la escala más elevada del arte:

“En 1962, según el crítico de arte Thomas B. Hesse, sólo se podía decir que “se ganaban la vida” en Nueva York unos veinticinco artistas de la vieja generación. (...) Posteriormente ha tenido lugar una expansión drástica, y ahora hay más gente que nunca relacionada con el mundo del arte, ya sea como consumidores o como productores. Actualmente [1987] la ciudad de Nueva York cuenta por sí sola con un mercado de arte de dos mil millones de dólares anuales, y en el *Summer Gallery Guide* de 1982 (...) aparecían catorce mil artistas que exponen en galerías. (...) Coleccionistas ambiciosos y compradores institucionales buscan las obras de los artistas más cotizados *como buenas inversiones*, y,

---

atendiendo precisamente a su realismo, inadecuado para una Modernidad que entendía su relación con el mundo desde coordenadas paulatinamente abstractas. En cambio, aceptar sin reparos que la obra puede entenderse de manera aislada o tener valores “inmanentes” no es considerado “poco convincente” por el crítico. La pretensión de autonomía de la obra está tan arraigada en el ideario moderno que Cramer la acepta con la misma convicción con la que rechaza la validez teórica del realismo.

<sup>985</sup> Haden Guest, 120.

<sup>986</sup> Utilizamos indistintamente “marchante” o “galerista” porque son sinónimos a todos los efectos; no obstante, “galerista” es el término preferido en Europa, mientras los estadounidenses acostumbraban a referirse a sí mismos como “marchantes” hasta los años 90, momento en el cual el vocablo europeo comenzó a imponerse por considerarse más “noble”. Haden Guest, 191.

hoy en día, un artista que triunfa acostumbra a contar con unos ingresos considerables por su trabajo. Los museos están tan abarrotados, que en muchas ocasiones hay que hacer cola. La reciente exposición internacional *Zeitgeist* en Berlín, fue un verdadero mercado frenético de compraventa; *un crítico calculó que había tres marchantes por cada artista.* (...) Sotheby's en una sola tarde de subasta puede recaudar más de veinte millones de dólares, lo cual demuestra que las compensaciones de los coleccionistas no son exclusivamente estéticas".<sup>987</sup>

En mayo de 1988 en las subastas de Christie's y Sotheby's celebradas en Nueva York treinta obras de arte superaron el millón de dólares y el volumen final de ventas superó los 150 millones. Los efectos para el sector público fueron preocupantes, ya que lastrado por presupuestos menguantes éste se veía obligado además a competir en un mercado con precios al alza: las casas de subastas habían ingresado en dos días una suma que *triplicaba* el presupuesto anual de la Fundación Getty.<sup>988</sup> Y uno de los responsables del Metropolitan certificaba la impotencia de los museos estatales: "Me siento como un fósil que ha despertado en otra era (...) *Solamente la comisión pagada a Christie's supera el presupuesto anual para la adquisición de obras de arte del Metropolitan.* Así que me siento tan marginado de todo el fenómeno que sólo puedo mirar asombrado".<sup>989</sup> No podemos considerar una coincidencia que la década en la que los críticos pasaban el testigo a los galeristas fuera la misma en la que se consagraba la especulación en el mundo del arte, y la misma en la que los museos, que la Convención francesa fundara en el siglo XVIII para poner el arte al alcance del público en general, veían igualmente erosionada su influencia ante la imposibilidad de competir con los precios en los que se manejaba el sector privado. Una vez más, no había sido una disposición legal o normativa la que había producido un cambio trascendental en el mundo del arte. Y como ya sucediera con académicos y críticos, los beneficiarios de este cambio iban a decidir activamente el curso de la creación artística desde entonces hasta nuestros días.

Los marchantes que apoyaron a los primeros movimientos de arte moderno pueden haber sido muy relevantes para explicar su éxito, pero en el mejor de los casos habían estado a la par que sus representados y habían compartido los riesgos de una empresa que entonces se veía incierta. Pero tras la consolidación tanto de estos movimientos como de las posteriores vanguardias se puede afirmar que el mercado ya había llegado a un grado de estabilidad que había ido reduciendo el elemento aventurero a un factor menor y controlable. A caballo entre aquellos marchantes visionarios y los actuales megamarchantes aparecidos tras la escalada de los 80 destaca la figura de Samuel Kootz, en la que cristaliza de manera excepcional lo que hoy consideramos como norma. Miembro del consejo asesor del MoMA, Kootz aprovechó su puesto en el museo y la bonanza vivida por el mercado estadounidense en los años 40 para aplicar las lecciones importadas de Europa. Guilbaut le describe como un individuo dinámico, audaz y decidido, que eran precisamente las características que los críticos más progresistas buscaban en los artistas de vanguardia.

"De acuerdo con la tradición parisina, compraba todos los cuadros que producía un pintor hasta que adquiría una reputación y entonces se llevaba el porcentaje acostumbrado. Ello le dejaba las manos libres para especular con sus existencias de trabajos tempranos cuando se convertían en "descubrimientos excepcionales"" (...)

---

<sup>987</sup> Gablik, 12. La cursiva es nuestra.

<sup>988</sup> Haden Guest, 162 y ss.

<sup>989</sup> Haden Guest, 166. La cursiva es nuestra.



Representaba no sólo a artistas como Motherwell, Gottlieb, Baziotes, Holty, Browne y Bearden, sino también a pintores de la escuela de París como Léger, Picasso, Arp, Braque, Miró y Mondrian, con lo cual se cubría de posibles riesgos al apostar por pintores jóvenes al mismo tiempo que aumentaba el prestigio tanto de su galería como de los pintores norteamericanos a los que contrataba”.<sup>990</sup>

Para potenciar el auge del arte moderno, Kootz organizó una serie de exposiciones de entre las que destaca la de la colección propiedad del marchante de bolsa Roy Neuberger, con la que obtuvo un éxito tan importante que se convirtió en el representante más influyente del país y uno de los mayores del mundo. De Durand no sólo aprendió la estrategia de comprar el grueso de la producción de un pintor antes de su consagración, sino también la de mantener una agenda constante de exposiciones y muestras que en su caso llegó a tener una periodicidad quincenal, una técnica de saturación en la que también se hacía sentir la influencia del mundo radiofónico. Pero Kootz no sólo estaba suplantando a la academia tradicional en su papel de promotora o difusora de un estilo, como ya habían hecho marchantes anteriores; al presentar su negocio como una marca con un criterio y una actitud muy determinados, el marchante estadounidense se asimilaba también, en cierto modo, al propio artista: “Esta galería de ha limitado a una dirección específica de la pintura norteamericana, *habiendo hecho esta elección positiva con la misma deliberación e inevitabilidad que impulsa a un pintor a decidir su rumbo personal*. Nos gusta la pintura que exponemos; creemos que su dirección ha ampliado las posibilidades del arte moderno norteamericano, y hemos sido testigos con gran orgullo de la grana aceptación de los artistas que representamos”.<sup>991</sup>

Kootz acabó por erigirse en una verdadera autoridad no sólo para los clientes, sino para los propios artistas. Llegado a ese punto su comportamiento comenzó a mostrar numerosos reflejos del que hemos descrito al referirnos a las autoridades académicas del periodo clásico. Kootz llegó a ejercer como un nuevo Le Brun, planteando una dirección estilística en la que él fijaba las normas y sus representados seguían su guía tal y como tres siglos antes habían hecho los tapiceros franceses al tejer según los diseños de sus superiores. Y el símil no resulta exagerado si tenemos en cuenta que además de su labor de promoción, el prototipo del marchante contemporáneo tenía una autoridad que sólo quedaba por debajo de la del estamento académico en términos de extensión, pero no de intensidad. A finales de la década de los 40, cuando la crítica estadounidense se lanzó a la campaña que acabaría conduciendo al derrocamiento de París como capital artística del mundo, la galería de Kootz se sumó al esfuerzo rechazando la obra de Browne, Holty y Bearden por considerarlos demasiado próximos a la escuela parisina y alejados de las esencias nacionales, que entonces aparecían destiladas en el expresionismo abstracto. Más aun, en 1951 la misma galería puso a la venta el fondo de estos artistas en unos grandes almacenes: 322 lienzos apilados contra una pared y vendidos con un descuento del 50% bastaron para hundir la carrera de sus autores. “La venta disparó el pánico y provocó la venta de acciones invertidas en Browne y Holty, al apresurarse los coleccionistas que veían a estos artistas caídos en desgracia a vender sus obras a otras galerías”.<sup>992</sup> Apoyados también por otras galerías, el MoMA y la fundación Guggenheim, los expresionistas abstractos se consolidaron como el máximo exponente de un estilo propiamente estadounidense, mientras que los artistas señalados por la campaña de Kootz son, a fecha

---

<sup>990</sup> Guilbaut, 158 y ss.

<sup>991</sup> Samuel Kootz en la introducción a uno de sus catálogos. Citado en Guilbaut, 160. La cursiva es nuestra.

<sup>992</sup> Guilbaut, 227 y ss. Byron Browne nunca se recuperó de la maniobra dirigida contra él por la galería de Kootz y sufrió un infarto un año más tarde.

de hoy, tan irrelevantes desde la perspectiva histórica como los *pompieri* del XIX. Los académicos franceses ya habían tenido que transigir con el éxito de Boucher sin poder contrarrestarlo desde su institución, pero los nuevos marchantes comenzaban a mostrar una notable capacidad tanto para encumbrar la carrera de un artista como para hundirla si no se plegaba a sus exigencias. De este modo, podemos afirmar que a mediados del siglo XX se consagraba el proceso mediante el cual los que hasta entonces habían sido meros intermediarios se erigían en verdadera *autoridad*.

Porque lo cierto es que en la actualidad el peso que han llegado a tener algunos marchantes o galeristas ha hecho que éstos pasen de ser mediadores a auténticos patrones de los autores a los que representan, a tal punto que no se sabe muy bien quién representa a quién. Ivan Karp, galerista del Soho neoyorquino, explicaba su *modus operandi* en estos términos:

“(…) organizamos cuarenta y cuatro exposiciones cada temporada, muchas más que cualquier institución artística del país... Desempeño una función activa con mis artistas. Les veo con frecuencia y voy a sus estudios. Les ayudo a clasificar sus obras. Les doy mi opinión y mi parecer. No tienen por qué escucharme, pero *sólo expondré las obras que me gusten*. En otras palabras, si un artista que figura en el catálogo de exposiciones, no realiza el tipo de obras que me gustan para mi galería, no le expongo.”<sup>993</sup>

Los medios de comunicación estadounidenses se referían a Mary Boone como “la nueva sacerdotisa del mundo del arte”, pero esta “sacerdotisa” no era ni una artista de talento ni una brillante teórica de la problemática estética, sino, al igual que Karp, una marchante (vinculada en este caso a la obra de Julian Schnabel, entre otros autores menos relevantes). Y como en el caso de Karp, su trabajo implica entre otras funciones el control de la trayectoria de sus artistas aduciendo la necesidad de cultivar sus carreras en un entorno propicio, lo que supone aparecer en las exposiciones, las revistas y las fiestas “adecuadas” e incluso llegar al extremo de seleccionar también a los compradores “...basándose en la influencia que tienen.” Igual que en sus años de esplendor la academia era garante de un nivel de vida más que digno para sus miembros, al tiempo que mantenía un flujo constante de encargos, Boone se cuidaba de fomentar la productividad de sus artistas acostumbrándolos a un elevado tren de vida; con los autores lentos lo mejor era “Endeudarlos. Lo que necesitas siempre como marchante de arte es que el artista adquiera gustos caros. Que se compren casas, que tengan amigas y costumbres caras y esposas caras (...) Es lo que fomento. Eso es lo que de verdad les obliga a producir”.<sup>994</sup>

Si se repasa los casos citados, en absoluto excéntricos en el mundo del arte contemporáneo,<sup>995</sup> llama tanto la atención lo que aparece como lo que está ausente. No se hace alusión alguna a un criterio de calidad, y el único gusto que aparece es el del propio galerista, no el del autor o el comprador. De éste último se espera “influencia”, no

---

<sup>993</sup> Gablick, 60. La cursiva es nuestra.

<sup>994</sup> Haden Guest, 197. Otro de los marchantes más destacados de entonces, L. Gagosian, se refería al efecto pernicioso que el éxito económico desmedido tenía en los artistas, y cómo adquirían gustos caros (el caso más famoso, el de Basquiat) amén de la tristemente célebre adicción a las drogas. Se creaban “muchas expectativas” y manifestaban una actitud “arrogante” hacia sus marchantes, pero Gagosian señalaba igualmente que los artistas debían tener contentos a sus marchantes y “producir continuamente” (Op. Cit, 177).

<sup>995</sup> A la lista podríamos, entre otros, a Leo Castelli o Larry Gagosian, sólo en EEUU. En este sentido, la obra que ofrece la panorámica más amplia es sin duda la de Haden Guest, que con a su tono periodístico (y tal vez demasiado dado a lo anecdótico) tiene sobre todo valor como testimonio directo procedente de un integrante del mundo del arte contemporáneo.

erudición, ni sensibilidad ni criterio, es decir, no se le presuponen las cualidades mostradas por los humanistas del Renacimiento o por los *connaisseurs* de la corte del Rey Sol. La negativa a asumir un criterio normativo como pauta puede entenderse como inscrita en la lógica cultural de un entorno postromántico para el cual el arte está libre de normas. Pero sería ingenuo pensar que en esta actitud pervive un eco del Romanticismo, todo lo más se da una apropiación tan interesada como superficial de sus principios.

A esta apropiación no ha sido ajeno el predominio de los nuevos medios de comunicación de masas. La extensión de una cultura audiovisual y de consumo rápido, la sustitución del discurso por el eslogan, el formato breve al que recurren los códigos publicitarios y la saturación de información (o sucedáneos de ésta) que caracteriza la extensión de las redes digitales, se han desarrollado casi siempre sin que medie la influencia de los intermediarios del mundo del arte. Pero en cualquier caso, unos y otros tienen intereses coincidentes, y por eso mismo prensa, radio, televisión, etc. han servido como amplificadores de las estrategias comerciales que imperan en el arte contemporáneo, lo que no siempre ha supuesto un efecto positivo:

“Los textos para la radio o la televisión hace ya mucho tiempo que no pueden pasarse a letra impresa; *no se pregunta por el estilo o por la objetividad de una crítica, sino si la crítica corresponde a tal medio de comunicación* y sólo a él. Durante los dorados años sesenta, el problema principal de la lucha por la existencia de la crítica de arte era la presión de los grupos de intereses; durante los áridos años setenta [cuando comienza el declive del crítico como autoridad], lo es el del embrutecimiento de los medios de comunicación”.<sup>996</sup>

En cualquier caso, aquí se trata de precisar tan sólo el eclipse de los críticos a manos de los galeristas y las casas de subastas en el último cuarto del siglo XX; porque los manifiestos y los movimientos alternativos de enseñanza permitieron a los artistas mantener cierto protagonismo en el debate teórico más allá del declive del academicismo, pero igualmente su retirada de la primera línea se podía considerar como inevitable un siglo antes aunque necesitara décadas para consumarse. Con motivo del deceso de Delacroix, Baudelaire certificaba el relevo en el mando de la elaboración intelectual:

“(…) le rogaría que observara, señor, que, entre la multitud que ha acudido a rendirle los máximos honores podían contarse muchos más literatos que pintores. Por decir la cruda verdad, estos últimos nunca le han comprendido perfectamente (…).

Después de todo, ¿qué hay de sorprendente en ello? ¿No sabemos que la época de los Miguel Ángel, de los Rafael, de los Leonardo da Vinci, y hasta de los Reynolds, ha pasado hace mucho tiempo, y que *el nivel intelectual general de los artistas ha bajado notablemente*? Sin duda sería injusto buscar entre los artistas del día filósofos, poetas y sabios; pero sería legítimo esperar de ellos que se interesasen, un poco más de lo que hacen, en la religión, la poesía y la ciencia (…)

*Fuera de su talleres, ¿Qué saben?, ¿qué aman?, ¿qué expresan?* (…) en su mayoría apenas son más que ilustres u oscuros aprendices, tristes especialistas, viejos o jóvenes; *meros obreros*, unos sabiendo fabricar figuras académicas, otros frutos, otros ganado”.<sup>997</sup>

El poeta francés tenía en alta estima a Le Brun como pintor, y en la lista que enumera aparecen dos de los modelos del academicismo (Miguel Ángel y Rafael), su máximo exponente en Inglaterra (Reynolds) y uno de los artistas que más hizo por

---

<sup>996</sup> George Jappe, en Suarez, Alicia, 138

<sup>997</sup> Baudelaire, 325 y ss. La cursiva es nuestra.

ennoblecen las artes (Leonardo, bien que no podamos considerarlo uno de los puntales de las academias por su distancia con las posturas manieristas o neoplatónicas). Y no obstante, la valoración que hace de los artistas de su época en nada se diferencia de la que éstos hacían a su vez de los artesanos, como venía ya siendo norma desde el Renacimiento. Los reproches de Baudelaire dirigidos contra el escaso nivel intelectual de los artistas podrían haber sido perfectamente suscritos por Vasari, Le Brun o Mengs cuando atacaban a sus rivales gremiales, y sin embargo esta vez sus víctimas eran precisamente aquéllos que se habían elevado sobre el rango meramente artesanal. Tal vez la consideración de Baudelaire peca de exagerada; pero lo que resulta más claro es que en sus opiniones se muestra latente la constancia de que al artista le correspondía una parcela cada vez menor de autoridad a la hora de valorar o enjuiciar su labor, o de establecer bajo qué criterio debía realizarse, y las excepciones a esta situación procederían desde entonces de ámbitos ajenos o alternativos al academicismo (Gropius, Kandinsky, Picasso, etc.). Coincidiendo con Laugier, el crítico ya se sentía capacitado para suplantar al artista en el que hasta entonces había sido su dominio.<sup>998</sup> No debe extrañarnos que ya en esa dinámica tanto Baudelaire como Oscar Wilde elevaran a la misma crítica a la categoría de arte (o de Arte, por seguir su criterio) y la entendieran como una manifestación literaria ni más ni menos valiosa que las restantes. El segundo llegó a escribir un ensayo titulado precisamente “El crítico como artista”, en el que defendía la crítica de arte como una “creación dentro de la creación” y dotaba al crítico de una capacidad hermenéutica que iba más allá de la mera interpretación convencional de los contenidos de una obra para erigirse en proyección de la personalidad intensificada del comentarista, siendo éste más veraz cuanto más elevada era la potencia de su visión subjetiva. Sólo podía ser crítico de arte alguien dotado de verdadero temperamento artístico.<sup>999</sup> La teoría había servido de andamio para apoyar una práctica y ahora esa misma teoría se convertía a su vez en práctica, a tal punto que Wilde sentenciaba: “la crítica más elevada es aquella que revela en la obra de arte *lo que el artista que la hizo no puso en ella*”.<sup>1000</sup>

Las palabras de Wilde fueron proféticas y se limitaban a describir el escenario que en su época ya comenzaba a esbozarse, hasta su consolidación en la primera mitad del siglo XX. Tal vez el ejemplo más conocido sea el de Marcel Duchamp, quien cuando intentó provocar a la institución Arte siguiendo los pasos del dadaísmo e introduciendo un urinario en una exposición sólo consiguió reforzar la autoridad de dicha institución, pues finalmente la lectura que prevaleció sobre el gesto provocador no fue la del artista, sino la de los críticos y expertos:

“Cuando descubrí los *ready-mades* pensé en desalentar a la estética. En el neodadaísmo han tomado mis *ready-mades* y les han encontrado belleza estética. *Les tiré a la cara el portabotellas y el mingitorio como un desafío y ahora los admiran por su belleza estética*”.<sup>1001</sup>

<sup>998</sup> Los románticos ya habían anticipado el problema. Wackenroeder consideraba que una de las funciones de la crítica era la de recrear una obra de arte a partir de otra, y Schlegell matizaba las opiniones de su contemporáneo reconociendo que el crítico con su trabajo completaba la obra del artista, o bien la reconstruía. D’Angelo, 209 y ss.

<sup>999</sup> Calvo Serraller, en Bozal, 2004, 166 y ss.

<sup>1000</sup> Citado en Alcayde Egea, 439. La cursiva es nuestra.

<sup>1001</sup> Duchamp, en declaraciones recogidas por Richter en 1966. Citado en Mauri, 116. La cursiva es nuestra. Gablik fecha la cita en 1961 (Gablik, 37) y Marchán Fiz en 1963 (Marchán Fiz, 36), pero la diferencia resulta irrelevante. El matiz escatológico ha resultado, junto con el sexual, el atajo más rápido hacia el escándalo. Siguiendo los pasos de Duchamp, Piero Manzoni “elaboró” su obra *Merda D’Artista*, varias latas cerradas que supuestamente contenían heces del artista. La intención de Manzoni fue la misma que la de Duchamp, atacar los excesos cometidos en el nombre del arte, pero el desenlace también fue análogo y su trabajo acabó

De hecho, el filósofo estético George Dickie puso en valor sus “muchas cualidades; por ejemplo, su reluciente superficie blanca. De hecho tiene características similares a las obras de Brancusi o Moore”.<sup>1002</sup> Una cuestión nos parece bastante clara: si el urinario hubiera sido presentado por un “artesano” George no hubiera prestado ninguna atención a este objeto al no ver en él ninguna de las cualidades estéticas que de repente, Duchamp mediante, le parecieron obvias. Bastaban una firma y el visto bueno de los mediadores para convertir un objeto “de uso” en una “obra de arte” y, por tanto, dotada de una “finalidad en sí misma”, al carecer de utilidad práctica. Y curiosamente esa utilidad práctica había desaparecido, al menos en teoría, desde el preciso momento en que un grupo de personas “cualificadas” así lo habían decidido (aunque el objeto seguía siendo el mismo). Si las palabras de Duchamp antes citadas son sinceras, su intento de desalentar a la estética tuvo un efecto contrario al deseado: la envalentonó. El genio, para los románticos, se daba la norma a sí mismo; para Kant, la Naturaleza daba esa norma al arte a través de las obras geniales; para Vasari, el genial Miguel Ángel era un enviado de Dios y todo lo que hacía digno de emulación. Pero en el siglo XX ciertos mediadores ejercen indistintamente de “Naturaleza” o de “Dios”, con lo cual el “genio” sólo lo es con su venia, de tal modo que su autoridad no tiene nada que envidiar a la de los directivos de la academia de Luis XIV. Y esta autoridad había determinado que la obra de Duchamp debía pasar a la Historia del arte junto con todas las escuelas que la secundarían (del neodadaísmo al Fluxus o el más conformista arte pop), tanto por su carácter transgresor como por el hecho de que al difuminar las fronteras del hecho artístico introducía un elemento de arbitrariedad que reforzaba el papel del mediador como garante de un significado y responsable de garantizar la validez de cada propuesta.

Con ello comprobamos que mientras la academia tradicional reaccionaba con hostilidad a los gestos contrarios a ella, recurriendo a la crítica afín para atacar a los artistas disidentes con su línea, cerrando su acceso a los encargos públicos, vetando su presencia en salones o derivando dicha presencia a exposiciones alternativas, el mercado contemporáneo y la crítica que sigue en su estela suelen actuar de forma opuesta, esto es, asimilando al contestatario o presentando una versión distorsionada de sus intenciones (aunque en este caso podemos decir que la mera asimilación de un discurso estético crítico ya supone de por sí una distorsión del mismo al desactivar su carga). Mostrar una oposición o un disgusto explícitos se puede seguir dando de manera puntual, ya que incluso la modernidad tiene sus barreras, pero no es ni mucho menos la reacción habitual, tanto por la mayor tolerancia actual como por la inconveniencia de evidenciar usos que se presumen superados.

A largo plazo, la estrategia de los artistas había desembocado en una situación en la que la elaboración teórica les había sido arrebatada en buena medida por los intermediarios interpuestos entre ellos y el público o la clientela: “El artista cree que entiende su obra mejor que nadie y esto no es verdad. *La creación artística es, en lo que tiene de tal, una misteriosa labor inconsciente.* El pintor da cuadros como el manzano manzanas. Generalmente el artista entiende muy poco de arte en general y, en consecuencia, del suyo en particular. Entiende, claro está, de la técnica de su oficio, pero la técnica del arte no es

---

integrado en el circuito comercial y cotizando a miles de dólares por lata. Por mucho que en sus declaraciones Duchamp señalara una intención crítica en su urinario, el hecho de que él mismo creara una fundación para preservar su obra y que aceptara su éxito y el haber creado escuela, nos hacen ser prudentes con el juicio sobre su verdadero móvil.

<sup>1002</sup> Gablik, 37.

el arte (...) *Entender de pintura no es saber pintar, es entender de otras cosas*".<sup>1003</sup> Para que las palabras de Ortega o las de Wilde tuvieran sentido, había sido necesario convencer de que el arte ya no era una actividad regulada por normas, sino por misterios; el artista no necesitaba conocer más que su oficio y la caprichosa inspiración se encargaría de poner un "arte" cuya lectura sólo quedaba al alcance de un intelectual ajeno a la realización de la obra. Y por tanto la lectura que deberíamos entender como válida sería la del experto, antes incluso que la del artífice.

La reacción neoclásica aun pudo aplazar el desenlace de este proceso, pero ni en lo que quedaba siglo XIX ni menos aun en el XX las academias fueron capaces de forjar (o adoptar) un movimiento de envergadura semejante al apadrinado por Mengs, capaz de revitalizar su papel dentro del mundo de las artes.<sup>1004</sup> Privadas incluso de la posibilidad de ejercer una réplica significativa, fueron cediendo su terreno a otros agentes más acordes con el marco social vigente, y aunque incluso entre éstos se ha dado una notable variación de su peso e importancia en relación unos con otros, tanto da que la voz dominante sea la de la crítica o la de los galeristas y los medios de masas, en cualquier caso la opinión de la academia (si es que tiene una opinión) no representa actualmente más que un papel marginal:

"Anulado su estatus de referencia firme de la ortodoxia artística legitimada por el estado, reducidas drásticamente sus funciones, desvinculada del desarrollo de las tendencias del arte contemporáneo, y, finalmente, abandonado el espíritu del tipo de arte del cual era garante y que le daba sentido, el sistema académico puede considerarse hoy día desmantelado."<sup>1005</sup>

Pero el desmantelamiento de ese sistema no ha dejado en absoluto un vacío, más bien se ha traducido en una metamorfosis: "...desde que el mundo es mundo, todo nuevo gesto formativo, toda forma que se abría a una nueva visión del mundo, apenas surgía, estimulaba la aparición de "imitaciones", de gestos que daban origen a formas análogas, pero probadas de la carga y de la energía de la forma originaria. *Toda revolución, en arte (y no sólo en arte), ha sido engendradora de academias*".<sup>1006</sup> Y la revolución que habían supuesto las vanguardias había ido acompañada de un nuevo modelo de "academia" a cuyo análisis debemos pasar en el siguiente epígrafe.

---

<sup>1003</sup> Ortega y Gasset, 1987, 220.

<sup>1004</sup> Desde el ámbito de la docencia sólo la Bauhaus se aproximó a ese objetivo, pero ya hemos visto que en el panorama del siglo XX nos aparece como una excepción tras la cual ni desde la tradición ni desde las vanguardias han vuelto los artistas a recuperar las riendas del discurso, si acaso aparecen como invitados al proceso que deberían protagonizar.

<sup>1005</sup> Carrillo, 165.

<sup>1006</sup> Eco, 1985, 242. La cursiva es nuestra.

### 3.2.2: La nueva “burocracia” del Arte.

“No os aferréis demasiado a lo griego. Hacedlo americano”.<sup>1007</sup>

“El enemigo de Europa es el pasado. El enemigo de América es Europa”.<sup>1008</sup>

Las academias de arte habían precisado para su desarrollo y funcionamiento de una compleja estructura administrativa y burocrática de la que habían formado parte, inicialmente, los artistas, y más adelante aristócratas, personas notables y un funcionariado específico, común en su carácter a todo el mundo académico (artístico o no) y que había desempeñado su función dentro de los cauces marcados por el estado. El que la iniciativa privada (entendiendo por ésta la ajena a la estatal) hubiera ido tomando paulatinamente el control del mundo del arte implicaba una reducción del peso de las academias hasta quedar éste en meramente testimonial las más de las veces, un efecto que se hizo extensivo al sector público en su conjunto. Las academias siguen concediendo una titulación necesaria para ejercer la docencia en niveles medios y avanzados, pero ni tienen el monopolio de la formación ni el de la práctica profesional: a diferencia de un médico o un abogado, un pintor o un escultor pueden serlo sin la titulación expedida por el estado, y las academias o talleres privados pueden funcionar sin requerir el visto bueno del estamento académico. No obstante este distanciamiento de la primacía que en su momento habían ejercido, las academias no eran la única vía de intervención del estado en el mundo del arte, y como veremos a continuación incluso fuera del bloque socialista dicha intervención ha seguido teniendo un peso notable por más que otros actores la hayan superado. Sin embargo, ya a principios del siglo XX parecía claro que los engranajes académicos dejaban de resultar útiles como factor de control o influencia sobre los artistas o el público. Pero el hecho era que la función propagandística que se había asignado al arte y a la cultura no había sido coto exclusivo del Concilio de Trento, ni de las monarquías absolutas ni de los déspotas ilustrados. La democracia liberal burguesa necesitaba de unos mecanismos de propaganda y control de la cultura tanto como los estados fascistas de los años 30, o los socialistas hasta la década de los años 90, por más dispares que pudieran resultar las formas y las metas. Sin embargo, el problema se presentaba cuando la herramienta a través de la cual se había cumplido esa función durante siglos, la academia, se iba quedando obsoleta aceleradamente.

Hay otro factor a destacar y sobre el que ya apuntamos al hablar de la expansión del modelo mercantilista en el siglo XVIII: tras la Segunda Guerra Mundial la hegemonía occidental va a pasar del continente europeo a los Estados Unidos. Al igual que la debilidad política de una Italia renacentista ocupada parcialmente por potencias extranjeras acabaría desplazándola a un segundo plano y permitiría la consolidación del modelo parisino, fue precisamente la entrada de las tropas alemanas en París en 1940 el hito que asestó el golpe definitivo a la hegemonía cultural gala, una hegemonía hasta entonces capaz de sobrevivir a las diferentes alternativas nacidas en Alemania o Inglaterra que desde el ámbito de la estética habían cuestionado su academicismo, y capaz igualmente de sobreponerse a la crisis misma del clasicismo o del arte tradicional al adoptar como propias a las más destacadas vanguardias:

---

<sup>1007</sup> Loomis, en un consejo a sus alumnos extraído de uno de sus manuales de dibujo. Citado por Lino Cabezas, en Bordes, 2001, 398.

<sup>1008</sup> William Carlos Williams, “A Voyage to Pagany”, citado en Haden Guest, 101.

“París se negó a ver los cambios que estaban afectando a las relaciones económicas y artísticas entre Europa y los Estados Unidos. Cuando Nueva York, por medio de su portavoz Clement Greenberg, declaró que por fin había alcanzado estatus internacional como centro cultural e incluso sustituido a París como símbolo cultural del mundo occidental, la capital francesa no era lo bastante fuerte, ni económica ni políticamente, para protestar. La inercia era todo lo que París tenía trabajando a su favor. (...) Este hacer nada autosatisfecho, debido sólo en parte a las extremas divisiones políticas existentes en el mundo del arte, aceleró la caída de París e hizo que la musa parisina se durmiera hasta que fue abruptamente despertada en la década de 1960, cuando los coleccionistas franceses empezaron a mirar al otro lado de los mares para hacer sus pedidos”.<sup>1009</sup>

Efectivamente, en la cuestión cronológica coincide Fiz: “Desde estas fechas [años 60], la mayoría de las tendencias, aunque no se originen, son consagradas o etiquetadas en los EEUU: pop, óptico, “nueva abstracción”, “minimalismo”, superrealismo, “Land art”, arte conceptual. Se salvan algunos intentos europeos, sobre todo franceses: “neofiguración”, “nuevo realismo”, cinético, figuración, narrativa, etcétera. (...) Se pone de manifiesto un colonialismo artístico, inédito hasta entonces, que guarda estrecha relación con el colonialismo económico más amplio. Nos agrada o no, las innovaciones se localizan en el mudo anglosajón, y especialmente en los EE.UU, o en la próspera Alemania Occidental, clara sucursal artística de los intereses americanos”.<sup>1010</sup>

Si la guerra fue un desastre para Francia y supuso que una sequía temporal de la que hasta entonces había sido la principal fuente en la que bebía el mercado del arte, en Estados Unidos la situación fue exactamente la contraria: se abrió un periodo de prosperidad económica con el que se ponía fin a los efectos perniciosos de la Gran Depresión y se entraba en una dinámica de la que los artistas se vieron beneficiados en el medio plazo. Sólo en los primeros seis meses de 1942 el estado cerró contratos con el sector privado por valor de cien mil millones de dólares, el paro llegó a mínimos históricos y la tasa de ahorro de los hogares llegó a suponer el 25% de sus ingresos netos, con lo que el país se encontró con una enorme masa de capital en busca de un campo en el que invertir. Uno de ellos fue el de los diamantes, pero el otro fue precisamente el del arte. Del comienzo de la guerra a 1946 el número de galerías de arte en Nueva York pasó de 40 a 150, el montante de las ventas públicas de obras de arte subió de dos millones y medio de dólares a seis millones y medio, y sólo entre 1944 y 1945 el mercado privado incrementó su volumen entre un cuarenta y un trescientos por ciento. Como sucediera en la Holanda del XVII, incluso la clase media tuvo acceso a las obras de los grandes maestros, un fenómeno que desde entonces no ha vuelto a repetirse. En 1943 los almacenes Macy’s pusieron a la venta dos pequeñas obras de Rembrandt, “Retrato de viejo” y “Retrato de niño”, por 6894 y 9999 dólares respectivamente, permitiendo el pago en plazos como si se tratara de cualquier otra mercancía. Y esta afluencia de capitales, combinada con la puntual incorporación de las clases medias al mercado, facilitó el relevo de una Europa que no estaba en situación de contestar.<sup>1011</sup>

---

<sup>1009</sup> Guilbaut, 18.

<sup>1010</sup> Marchán Fiz, 15.

<sup>1011</sup> Guilbaut, 125 y ss. La pujanza de los países asiáticos sólo ha servido para relegar aun más a Francia. A nivel de capitales, la estadounidense supone la quinta parte del total de ventas públicas del mundo: “Nueva York (4 680 millones de dólares) y Londres (2 840 millones de dólares) detentan casi la mitad del mercado mundial, acumulando un producto de venta en subasta de 7 500 millones de dólares (15 210 millones de dólares a escala mundial), y superan a Pekín (2 600 millones de dólares) y Hong Kong (906 millones de dólares). Seguida muy de cerca por Shanghái (422 millones de dólares), París (425 millones



Pero la estrategia publicitaria de los grandes almacenes y las galerías no sólo se centró en los maestros del pasado, sino que también hizo especial hincapié en las particularidades del gusto “americano” por oposición al europeo. Éste era percibido como un ejemplo de estilizada sofisticación, pero aquél se veía como enérgico, espontáneo y más apropiado para el temperamento del comprador autóctono, ciudadano de una nación que se veía a sí misma joven y emprendedora. Parecía una revisión del conflicto entre los impetuosos románticos y los más serenos neoclásicos, y como entonces, Francia estaba en el bando más dado al equilibrio y era percibida como bastión de la opción más conservadora y elitista. Sin embargo, en el XIX la escuela francesa fue capaz de conservar su hegemonía pese al ataque romántico, e incluso cuando el academicismo comenzaba su inexorable repliegue fue capaz de renovarse y oponer con éxito su “impresionismo” (y sus epígonos) al “expresionismo” en que habían derivado las pulsiones románticas más viscerales. Al final no fue el expresionismo alemán, sino el estadounidense, el que terminó por derribar esa hegemonía de casi trescientos años: la supremacía que los marchantes franceses habían ejercido a uno y otro lado del Atlántico durante décadas no sobrevivió a la contienda.<sup>1012</sup>

En la actualidad no podemos minusvalorar el papel de Francia en la elaboración de una pauta cultural, pero es evidente que queda por detrás del ejercido por los Estados Unidos e incluso por el Reino Unido; en suma, por el mundo anglosajón. Y en ese mundo la Royal Academy pertenecía al grupo de “academias excéntricas” o singulares que surgieron durante el periodo de expansión de estas instituciones, pero el caso estadounidense es aún más singular. No ya sólo porque su academia nunca tuvo el peso de las europeas, sino también porque las inercias marcadas por la tradición se veían doblemente debilitadas, primero por la juventud de una nación que entonces no contaba con 200 años de existencia y, segundo, por el hecho de que su identidad cultural se había construido sobre una rápida amalgama de oleadas migratorias de muy diversa procedencia y que contribuían a dificultar el establecimiento de una identidad nacional monolítica. Así, cuando los Estados Unidos toman el relevo de la hegemonía cultural que hasta entonces había ejercido Europa (y más en concreto Francia), tienen que proyectarla a partir de mecanismos que, aunque deudores de los precedentes, deben prescindir del proyecto académico para lograr sus objetivos. Aunque si hubo algo que sobrevivió intacto a las diferencias de criterio fue el espíritu que había animado a los académicos franceses a considerar su talento superior al de los *anciens*, sólo que en esta ocasión los *anciens* no estaban en la antigua Grecia o en Italia, sino en la propia Francia: “Nuestro arte [el de Estados Unidos] es tan bueno como el de cualquier otro país del mundo y debe ser el más importante para nosotros, pese a todos los pequeños esnobs que salen de la escuela y llenan la tierra de elogios a cada trazo de pintura confeccionada en París”.<sup>1013</sup>

---

de dólares) conserva su 5ª posición, una posición que piensa defender a capa y espada”. VVAA, *El mercado del arte en 2014*, páginas 37 y ss. Artprice.com, 2015 (Pdf). No obstante, el mayor volumen global de ingresos en el año en que se realizó el informe citado correspondió a China. Op. Cit. 7.

<sup>1012</sup> La promoción del Impresionismo que Durand Ruel hizo en Nueva York marcó el camino a las vanguardias, al ver más fácil su acogida en aquél país tan aficionado a las novedades. Como ya indicamos, los cubistas se apresuraron a exponer en el extranjero, y fueron mercados “periféricos” (el estadounidense y el ruso pre revolucionario) los que más favorecieron la extensión de los movimientos más audaces. El resultado fue que los marchantes franceses ejercieron un virtual monopolio en el mercado artístico de los Estados Unidos durante cerca de medio siglo. Sergue Guilbaut, 1990.

<sup>1013</sup> El pintor estadounidense Childe Hassam a la prensa, en 1932. Citado en Haden Guest, 101.

De aquí no debe concluirse que el academicismo desaparezca de escena. Ya hemos expuesto cómo sus estrategias prevalecieron en el ámbito privado. El academicismo nació antes que las academias y ha sobrevivido a su ocaso con una salud mejor de lo que habitualmente se reconoce.<sup>1014</sup> La cuestión, y esto parecieron entenderlo a la perfección los responsables de la política cultural de la época, era cómo conseguir los objetivos que habían perseguido las academias sin recurrir abiertamente a ellas. Es decir, cómo el estado iba a seguir interviniendo en el mundo del arte sin hacer uso de la institución que lo había proyectado sobre éste durante siglos.

Cuando comparaba el arte surgido en los “países libres” con el acuñado en los “países totalitarios”, Gombrich lamentaba que en ocasiones también los primeros se han visto tentados a llevar a las artes al terreno de la política, “...convirtiéndolas en un arma de la guerra fría. El apoyo oficial a los rebeldes extremistas en el mundo occidental no habría sido tan decidido de no haber brindado la oportunidad de llevar a él este profundo contraste entre una sociedad libre y una dictadura”.<sup>1015</sup> Pero este “profundo contraste” iba mucho más allá del que se daba entre la “alegre diversidad” de las sociedades capitalistas y la “monótona uniformidad” de las socialistas.<sup>1016</sup> En su extenso estudio “La CIA y la Guerra Fría Cultural”, Frances S. Saunders presenta un minucioso retrato de la intromisión de la administración de los Estados Unidos en las manifestaciones culturales más relevantes de los primeros años de la Guerra Fría, ampliando considerablemente las apreciaciones de otros autores, y sobre todo las de la obra monográfica de Gilbert “De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno”.<sup>1017</sup> Como antes habían hecho la Iglesia, los señores renacentistas, las monarquías absolutas, y en general cualquier estructura de poder pretérita, el gobierno norteamericano no dejó pasar la oportunidad de utilizar en beneficio propio el trabajo de los artistas para fomentar sus propios valores, tanto entre el público culto como entre las masas. Si a las segundas iba destinada esa amplia amalgama de productos que se ha dado en llamar precisamente “cultura de masas”,<sup>1018</sup> tanto o más interés para nuestra tesis presenta el análisis de su política en lo relativo a la “alta cultura”, pues ésta había sido de inicio el objeto de debate y de trabajo para las academias.

La intervención de la CIA se produjo sobre todo en el periodo comprendido entre 1950 y 1967 a través del Congreso por la Libertad Cultural, respaldado por la División de Operaciones Internacionales (IOD por sus siglas en inglés) y dirigido por Michael Josselson; uno de sus socios más famosos fue el pintor Jackson Pollock.<sup>1019</sup> El presupuesto

<sup>1014</sup> Para evitar cualquier sospecha de contradicción a estas alturas de nuestro estudio, aclaremos que el academicismo es una mentalidad (o ideología, si se prefiere) y la academia la institución surgida de su mano.

<sup>1015</sup> Gombrich, 516.

<sup>1016</sup> Hemos tomado las expresiones que definen cada entorno político del propio Gombrich, Op. Cit, 516.

<sup>1017</sup> Haden Guest, mucho más optimista hacia la vanguardia estadounidense, se refiere al texto de Guilbaut en términos ambivalentes: lo reconoce como vívido, pero le reprocha un cierto toque “paranoico” (Haden Guest, 24). Esta última apreciación resulta exagerada si tenemos en cuenta el volumen y la variedad de documentación que maneja Guilbaut y el excelente uso que hace de la misma; el texto de Saunders, muy posterior y también ampliamente documentado, contribuye a dejar sin valor la acusación del crítico anglosajón.

<sup>1018</sup> Sobre la cultura de consumo, Eco intenta mantener una posición equidistante en su ya clásica “Apocalípticos e integrados”, (Eco, 1995) por contraste con el pesimismo del “apocalíptico” T. Adorno (Adorno, 1984, y los apartados dedicados a sus teorías en Bozal, 2004). Igualmente, destacar el trabajo de J. A. Ramírez sobre “Medios de masas e Historia del Arte” (Ramírez, 1997). Todos aceptan, con sus debidas diferencias en apreciación y denominación, la distinción entre artes liberales y mecánicas, mostrando el calado del discurso academicista incluso entre teóricos críticos o comprometidos.

<sup>1019</sup> Stonor Saunders, 13. Pollock disculpó su pertenencia a la IOD afirmando que se afilió borracho, pero lo cierto es que nunca rectificó su pertenencia a la Asociación. De Koonig fue condecorado por el gobierno en

consignado en 1950 a este tipo de operaciones de propaganda política era de 34 millones de dólares, y ya en 1952 se había multiplicado por cuatro; como norma, no menos de un 5% de los fondos de contraparte de la administración eran destinados a fomentar el trabajo de artistas que, por sus particularidades estilísticas o su compromiso con ciertas tendencias vanguardistas, podían ser presentados como adalides de la libertad individual por oposición al “realismo socialista” soviético. Utilizando una compleja red de fundaciones y publicaciones, en 1962 la CIA hizo llegar a sus afines 880000 dólares, y por mediación de la Fundación Farfield llegarían un millón más.<sup>1020</sup>

Con un presupuesto tan holgado, el Congreso para la Libertad Cultural llegó a tener “(...) oficinas en 35 países, contó con docenas de personas contratadas, publicó artículos en más de veinte revistas de prestigio, organizó exposiciones de arte, contaba con su propio servicio de noticias y de artículos de opinión, organizó conferencias internacionales del más alto nivel y recompensó a los músicos y a otros artistas con premios y actuaciones públicas”.<sup>1021</sup> Aunque cuantiosos, proporcionalmente estos recursos no supusieron un desembolso comparable al que en su día tuvo que realizar el reino de Luis XIV para reedificar Versalles o El Louvre, pero el desarrollo tecnológico que se había producido desde entonces suplía sobradamente las diferencias: radio o televisión podían informar de una exposición sin tener que recurrir a la impresión de folletos o catálogos, un concierto podía ser representado en una única sala y retransmitido a millones de oyentes potenciales a través de esos mismos medios audiovisuales, y la prensa generalista reforzaba la campaña mediática a niveles que los primeros académicos no pudieron ni imaginar. Como ocurriera con la fotografía, la técnica amenazaba la posición privilegiada de los artistas en el panorama cultural, pero al mismo tiempo les dotaba de herramientas de trabajo y difusión aun más eficaces que las utilizadas por el Antiguo Régimen. Si a esto sumamos que ya buena parte del arte burgués del periodo de Luis XV discurría por circuitos ajenos a la academia, pero que en el modelo estadounidense el estilo “oficial” y el patrocinado por los grandes mecenas eran el mismo y coincidían en sus metas, se entiende que en el balance global la campaña emprendida en el XX dispuso de mucho más peso que la del XVII tanto en términos absolutos como en términos relativos.

La opinión de los críticos más vanguardistas (Greenberg entre ellos) fue difundida a través de la revista “Partisan’s Review”, una publicación de origen trotskista salvada de la quiebra por una serie de inversiones opacas de la administración y que de ahí en adelante pudo convertirse en promotora de la doctrina “oficial” del estado sin evidenciar sus vínculos con éste. No fue la única publicación dentro de esta campaña de propaganda encubierta, pero sí la más significativa por su posicionamiento presuntamente izquierdista, capaz de atraerse las simpatías del público más comprometido. Igualmente, se ha documentado que hasta 1977 la administración había participado extraoficialmente en la publicación de cerca de mil libros que tocaban diversas facetas de la actividad cultural.<sup>1022</sup> Pero los eventos de mayor resonancia en esta campaña de promoción cultural no fueron los

---

1963, y Rothko y Gottlieb siempre hicieron público su abierto anticomunismo; su colega Reinhardt, en cambio, se mantuvo en una línea política más arriesgada, lo que le costó el olvido hasta los años 60. Op. Cit. 385. Sin entrar a enjuiciar la ideología de cada autor, lo que parece claro es que su pintura no tuvo nada de la rebeldía de las vanguardias históricas.

<sup>1020</sup> Stonor Saunders, 144 y 156. 307 para el funcionamiento de la Fundación Farfield.

<sup>1021</sup> Stonor Saunders, 13.

<sup>1022</sup> Stonor Saunders, 229 y ss. Saunders acepta que muchos de sus colaboradores ignoraban el papel que estaban desempeñando. “Encounter”, “New Statesman and Nation” y “Twentieth Century” son otros ejemplos de publicaciones intervenidas por el estado; ocasionalmente incluso se fomentaba la polémica entre ellas para aparentar un mayor grado de independencia. Op. Cit. 235 y ss.

inspirados por las *conferencias* académicas, sino los herederos de los *salones*. Del mismo modo que la “Armory Show” había abierto los ojos al público estadounidense al arte de vanguardia europeo, ahora se trataba de invertir el proceso con una serie constante de exposiciones en el Viejo Continente, organizadas de consuno por la administración y las fundaciones privadas afines (Julius Fleischmann, Ford, Rockefeller, Farfield, etc) que recurrieron a los fondos de los grandes museos estadounidenses. De hecho, en un gesto más que simbólico, el MoMA vendió buena parte de su colección de arte del XIX para reemplazarla por arte abstracto, y su papel en la ruptura del monopolio de los marchantes parisinos fue reconocido como decisivo.<sup>1023</sup> Las primeras muestras de Pollock en su propio país, en 1947, habían sido retiradas con descuentos de hasta el 90% ante las airadas críticas de los conservadores, pero en pocos años la labor de los críticos, de los museos y de los artistas más vinculados a la elaboración teórica había cambiado parcialmente la tendencia. La exposición celebrada en París en 1951 acabó en otro fracaso, como ya había ocurrido en 1939 y 1946, pero como había mostrado Durand Ruel, se trataba de perseverar, y esta vez con la ventaja de disponer de medios equiparables a los de las academias mercantilistas.<sup>1024</sup> Francia se había opuesto a aceptar el cambio en el liderazgo aferrándose a criterios estrictamente colbertianos:

“El mercado del arte, junto con los otros mercados de lujo, es de primordial importancia para Francia. Las ventas al extranjero de las artes plásticas y decorativas contribuyen en gran medida a nuestra balanza de pagos y extienden nuestra influencia y nuestro prestigio”.<sup>1025</sup>

El texto citado podría haberse firmado perfectamente en pleno siglo XVII sin cambiar ni una sola coma. Pero lo que también se firmó en los años de posguerra fueron tanto el acuerdo Blum-Byrnes (1946) como el Plan Marshall (1947), y ambos ofrecían ayuda económica a cambio tanto de contrapartidas políticas como culturales.<sup>1026</sup> Hasta entonces la crítica europea no comenzó a modificar su postura de rechazo, de tal modo que la muestra parisina del 51 fue la última en la que se dio la política de oposición en bloque al arte importado de Estados Unidos. En esta ocasión los “académicos” franceses no pudieron expulsar a los sucesores de Bernini. Entre 1951 y 1956 se celebran muestras, algunas a gran escala, en Munich, París, Zurich, Estocolmo, Oslo, Barcelona, Londres, Frankfurt, Viena, Belgrado o Dusseldorf.<sup>1027</sup> La concesión de los premios de la Fundación Farfield (que premiaban una línea estética afín a la estadounidense) sirvió igualmente como acicate para atraer a artistas europeos a la órbita estilística promovida desde Nueva York.

Como puede comprobarse, el gobierno de los Estados Unidos utilizó prácticamente la totalidad de la panoplia de mecanismos de propaganda y difusión que en su día habían creado o refinado las academias italianas y mercantilistas y que ya fueran reciclados por las

<sup>1023</sup> Guilbaut, 62. La primera tentativa de introducir el arte estadounidense en Europa en condiciones de igualdad con la vanguardia francesa se produjo en 1939, pero la acogida que dispensaron los europeos a la muestra fue desastrosa. Como veremos, la administración y el aparato privado aun necesitarían veinte años para revertir totalmente la tendencia.

<sup>1024</sup> Stonor Saunders, 367.

<sup>1025</sup> René-Jean, *Les difficultés du commerce des oeuvres d'art*, Le Monde, 21 de enero de 1947, p. 5. Citado en Guilbaut, 309, nota 188. Francia ya disponía de una normativa proteccionista heredada del periodo gremial (s. XVI) y sostenida por la academia. No fue derogada hasta 2001. Desde entonces, el mercado de subastas ha sido controlado paulatinamente por la estadounidense Sotheby's, instalada en el país desde los años 60. VVAA, *El mercado del arte en 2014*, página 43. Artprice, 2015 (Pdf).

<sup>1026</sup> Guilbaut, 172 y 174.

<sup>1027</sup> Guilbaut, 324, nota 35.

vanguardias: exposiciones, publicaciones especializadas, salones, premios, concursos y becas estaban a la orden del día y constituían la columna que vertebraba todo este colosal esfuerzo propagandístico. Destaquemos que a esta lista de coincidencias hay que objetar una importante excepción, una que fue divisa de las academias aun antes de su consolidación: el programa educativo. Por una parte, no era necesario actuar en ese terreno por la sencilla cuestión de que la renovación de los modelos de enseñanza desarrollada a caballo de los siglos XIX y XX, y que ya examinamos en el apartado 2.1.2, había abordado debidamente la cuestión, aunque no siempre de manera satisfactoria. Pero si el estado tenía que “imponer” la libertad a los artistas, debía respetar su derecho a una poética personal (si es que dicho derecho no se había convertido en una obligación), y esto pasaba por inhibirse ante cualquier tentación normativa al estilo de la tradicional. El arte debía seguir siendo autónomo y a lo sumo muchos centros de enseñanza hicieron propias las tesis sobre la “mirada inocente” y exacerbaron el problema que la Bauhaus apenas había apuntado, al incorporar a su currículum para estudiantes adultos los métodos pedagógicos que hasta entonces habían sido reservados para los niños.

Por encima de las similitudes, precisamente aquí es donde aparece un hecho altamente significativo y del que podemos extraer dos conclusiones: en un libro de más de quinientas páginas de extensión, Saunders no hace apenas alusión a las academias o a las instituciones de enseñanza, dependientes o no del estado, y Guilbaut, por su parte, reserva el término “académico” no tanto para referirse a las academias de arte como para definir la visión que se tenía en Estados Unidos de los estilos procedentes de Francia.<sup>1028</sup> El que había sido vehículo preferente de la maquinaria de propaganda del poder desde su afianzamiento en la Francia del Siglo XVII (y lo seguiría siendo, bajo otros nombres, en los países de la Europa del este) desaparece prácticamente de esta exhaustivamente documentada descripción de los engranajes de la difusión cultural de un estado capitalista moderno: aparentemente los métodos son, sino los mismos, sí muy semejantes, en especial en lo relativo a lo que en su momento analizamos bajo el epígrafe de “entorno académico”. Sin embargo, la academia propiamente dicha desaparece de escena: se utilizan muchas de sus herramientas y estrategias, pero no su nombre, ni se da su implicación directa en el proceso.

La primera conclusión a la que podemos llegar es la que de título a este epígrafe: sencillamente, los mejores días de la academia ya eran cosa del pasado y muchas de las funciones que desempeñaba eran ahora acaparadas por otras figuras del panorama artístico más acordes con la naturaleza del mercado y de las ideas dominantes en la sociedad occidental del Siglo XX: revistas literarias y de divulgación, fundaciones privadas responsables de museos o exposiciones, grandes ferias artísticas organizadas por asociaciones de galeristas, casas de subastas, etc.<sup>1029</sup>

Por sí sola esta circunstancia no explicaría el eclipse del academicismo en la modernidad de la posguerra, y eso nos lleva a la segunda de las conclusiones, de tanto peso como la anterior y que pese a desarrollarse con fuerza desde el propio Romanticismo sólo

---

<sup>1028</sup> Guilbaut, 223. La vanguardia norteamericana emprendió una campaña contra las academias, el público conservador y la tradición, y para los pintores menos avanzados esa tradición era París.

<sup>1029</sup> No podemos olvidar que la mayor parte de las funciones propagandísticas que en su día correspondieron a las artes tradicionales hoy en día son desempeñadas por la prensa, la televisión y, muy especialmente, por lenguajes relativamente jóvenes como el cine o la historieta. Que Hauser titule el último capítulo de su “Historia Social de la Literatura y el Arte” como “Bajo el signo del cine” para referirse al siglo XX sólo podemos considerarlo como un acierto. Hauser, 2004, Vol. II.

ahora adquiere un papel trascendente al darse un cambio en las estrategias de propaganda: la impopularidad de la academia. El que desde sus orígenes esta institución se vinculara abiertamente a la élite dominante en cada periodo fue, como ya hemos analizado, motivo de desencuentro con amplias capas de la población; y la claridad de su posicionamiento la convirtió en blanco fácil de las críticas de amplios sectores de la intelectualidad, bien por discrepar con sus procedimientos y principios estéticos, bien porque atacando a la institución se atacaba también al poderoso que la arropaba. Como hemos podido comprobar, en el caso de la campaña de los Estados Unidos casi todo el trabajo promocional y de difusión fue realizado a través de fundaciones, públicas o privadas, o de instituciones supuestamente independientes del gobierno y que operaban con fondos privados. En otros casos, hemos visto como los artistas utilizados para promover las actividades propicias al sistema eran financiados indirectamente, bien a través de las figuras habituales en estos casos, bien mediante la compra de su obra por parte de instituciones dependientes del estado o de particulares con intereses coincidentes con éste.<sup>1030</sup>

Los responsables de la política cultural estadounidense durante aquél periodo (y sin duda que en la actualidad esta política sigue siendo semejante) parecían tener bastante claro que la eficacia de su empresa dependía en parte de que ésta se mantuviera en secreto o al menos en un discreto segundo plano; en otras palabras, no debía hacerse evidente el vínculo entre el poder y el mensaje que consciente o inconscientemente difundían algunos artistas y movimientos vanguardistas: “Debe limitarse del dinero a cantidades que resulten verosímiles para una organización privada; hay que disimular el grado de interés de Estados Unidos; proteger la integridad de la organización no exigiéndole que apoye todos y cada uno de los aspectos de la política oficial norteamericana”.<sup>1031</sup> Esta situación de apoyo indirecto que pretendía mantener incólumes la confianza en la autonomía del arte y en la libertad de los artistas occidentales llevó a situaciones de difícil solución cuando las contradicciones resultaban flagrantes o cuando ciertos sectores del mundo de la política seguían actuando según los criterios del conservadurismo decimonónico. Fue el caso de la celebración de exposiciones de arte de vanguardia, que chocaba frecuentemente con la oposición de un amplio sector de congresistas conservadores, que entendían todavía tales tendencias en el sentido convencional, esto es, como manifestaciones de una mentalidad “antisistema”. Los responsables de los servicios secretos, más perspicaces y más dotados para analizar las implicaciones y las dobles lecturas, determinaron a partir de ahí una estrategia que consistía en eludir la figura del congreso para proseguir con el fomento de estas actividades. “El congresista Dondero nos dio muchos quebraderos de cabeza (...) No podía soportar el arte moderno. Pensaba que era una farsa, que era pecaminoso, creía que era feo (...) E hizo muy difícil que el Congreso [el de Libertad Cultural] pudiese continuar con las cosas que queríamos hacer –enviar arte al extranjero, sinfonías [sic], publicar revistas, lo que fuese. Esa es una de las razones por las que tenía que hacerse de forma encubierta; tenía que hacerse así porque hubiese sido rechazado si se hubiese puesto a votación. *Para favorecer la libertad de expresión teníamos que hacerlo todo en secreto*”.<sup>1032</sup> Braden, uno de los principales responsables del Congreso, concretaba su

<sup>1030</sup> Naturalmente, hay artistas ajenos a este entramado encubierto que son utilizados por él por la coincidencia de sus ideas con las dominantes, sea dicha coincidencia tácita o abierta.

<sup>1031</sup> Tom Braden, “I’m Glad the CIA is Immoral”, *Saturday Evening Post*, 20 de mayo de 1967, citado en Stonor Saunders, 145.

<sup>1032</sup> Tom Braden, ayudante de Allen Dulles en la CIA desde el ingreso de éste en 1950. Citado en Stonor Saunders, 358. La cursiva es nuestra. La contradicción que encierra la última frase no precisa de mayor aclaración por nuestra parte.

estrategia en un seguimiento vigilante de las organizaciones de izquierda no radicales, a las que ocasionalmente se daba voz y apoyo como forma de permitirles “desahogar” tensiones, en la línea de la pseudolibertad promovida por el gobierno. Esta vías de desahogo tenían sus límites, y si las organizaciones se volvían demasiado radicales (es decir, si pasaban a ser más un problema que una ventaja) la administración podía vetarlas directamente, tal y como haría el estado absolutista en el XVII. La “Caza de Brujas” del senador McCarthy en los 50 o la prohibición de una exposición de realismo crítico en la RFA en 1970 son algunos casos de reacción ante un desbordamiento de los límites que forzaba a recurrir a métodos que eran los habituales del Antiguo Régimen.<sup>1033</sup>

Esta estrategia se veía facilitada por la plena coincidencia de objetivos entre ellos y algunos de los principales magnates dueños de las fundaciones culturales. No en balde Nelson Rockefeller, administrador del MoMA en relevo de su madre, se refería al expresionismo abstracto como la “pintura de la libre empresa”.<sup>1034</sup> Se marca aquí una diferencia sustancial con el modelo académico derivada de varios factores, y principalmente de la experiencia histórica que había probado cómo un estilo amparado de manera abierta por las instituciones se convertía por ello fácilmente en el blanco predilecto de las críticas de cualquier oposición y, en el mejor de los casos, en sospechoso de hipocresía en sus mensajes por quedar clara su dependencia de un patrón muy determinado. En este sentido el académico tradicional nunca renegó de unos principios muy concretos y le hubiera resultado impensable el intentar ocultar la intencionalidad de su trabajo o la procedencia de su mecenazgo; Le Brun y sus artistas reconocían abiertamente su labor de propaganda a favor del monarca, del mismo modo que Velázquez no renegaba de sus vínculos con la corona o que los manieristas mostraban abiertamente las tendencias religiosas de un arte que debía servir de portavoz de los valores de la Contrarreforma. Podrían darse matices, pequeñas diferencias e incluso un desencuentro ocasional con el patrón, pero las lealtades del artista cortesano y de su equivalente académico eran unívocas.

Esto no es así para los nuevos mecenas, sean públicos o privados. Necesitados de hacer suyas las tesis individualistas de los románticos (no el sentido genuino, sino en aquél que más conviene a una sociedad de mercado y a su filosofía), éstos se ven en la tesitura de mantenerse en un segundo plano para mantener la impostura de la presunta independencia de los artistas y de su capacidad para expresarse libremente, sin ataduras de ninguna índole. Naturalmente, tales ataduras existen, y aunque rara vez se recurra a limitaciones de índole legal, sí se adopta la vía económica con total naturalidad, al estilo de los marchantes que acostumbran a sus representados a gustos caros que les obligan a mantener una producción elevada so pena de perder su tren de vida: “Para promover la libertad de

---

<sup>1033</sup> Stonor Saunders, Capítulo 13, 269 y ss. y Marchán Fiz, 75. Como es sabido, la Caza de Brujas no se detuvo en la censura de obras de arte “tradicionales”. Radio, televisión, cine y literatura e incluso ciencia padecieron una criba que dio al traste con la imagen de tolerancia que querían transmitir las autoridades. Al entender la libertad como “norma” se le dio un carácter que puntualmente resultó tan limitado como el de los estados absolutistas.

<sup>1034</sup> Stonor Saunders, 359. Naturalmente, y en esta línea de “tolerancia dentro de un orden”, todo tenía un límite para la versión moderna de los Medici. Cuando Diego Rivera pintó, en 1934, una figura con los rasgos de Lenin en el mural del Rockefeller Center, Nelson Rockefeller exigió su retirada. Ante la negativa del artista a modificar su pintura, su mecenas pagó los 21000 dólares acordados como parte del trabajo y posteriormente se procedió a la destrucción de la pintura con martillos neumáticos. (Op. Cit) Los Rockefeller mostraron mucha más tolerancia con obras formalmente mucho más rupturistas, lo que obliga a una reflexión sobre el potencial subversivo de la obra de arte cuando se comprueba que una obra realista provoca una reacción de censura a la que escaparon los expresionistas abstractos o los minimalistas posteriores.

expresión la CIA necesitaba comprarla para luego limitarla”. Y si no era la CIA, podía encargarse de ello algún rico mecenas como Abby Aldrich Rockefeller, cofundadora del MoMA y quien llegó a afirmar que los artistas “rojos” dejarían de serlo si se valoraran apropiadamente sus méritos (entendiendo “valorar” en términos fácilmente imaginables). En un artículo de 1939 el eminente Greenberg reconocía los vínculos que en las últimas décadas habían unido a las élites con las vanguardias, puesto que en Europa el apoyo venía “de la élite de las clases dirigentes... de las cuales [la vanguardia] *suponía ser independiente*, pero a las cuales siempre siguió vinculada por el cordón umbilical del oro”.<sup>1035</sup> Apoyar al arte de vanguardia mejoraba la imagen de las empresas tanto como la del estado, y por eso la “desinteresada” filantropía institucional pasó de 63 millones de dólares en 1963 a 463 en 1979.<sup>1036</sup>

Comparativamente, la academia se había quedado irremediablemente obsoleta, pues su imagen pública arrastraba tras de sí una inercia demasiado fuerte que no podía cambiarse fácilmente de la noche a la mañana. En otro contexto (sin ir más lejos, el soviético, donde las contradicciones eran de otra índole y el estado ejercía un papel análogo al de las cortes absolutistas, al acaparar el mercado y ejercer el monopolio de las obras de cierta envergadura) a buen seguro se hubiera mantenido el viejo esquema con todas sus consecuencias, realizando alguna concesión puntual para mantener las apariencias.<sup>1037</sup> Sin embargo, en el orden social que emerge de la posguerra, con una potencia dominante sin el legado histórico que todavía condiciona en parte la política de sus socios europeos, existen ya instituciones y mecanismos capaces de ejercer las funciones de la academia en lo fundamental para el mercado y para el estado, pero sin presentar un perfil tan obvio ante el público. Estos instrumentos tienen la ventaja de poder utilizar parte de las estrategias de la academia sin verse lastrados por el historial de ésta o por su reputación. Aunque no lleguen a suplantarla por completo, la apartan definitivamente de la primera línea del campo de batalla ideológico.<sup>1038</sup>

No podemos obviar que la naturaleza del arte de vanguardia facilitó este proceso de apropiación espuria de sus obras. Profundizando en el “giro lingüístico” de que ya hemos hablado, Umberto Eco defendía la tesis de “obra abierta” como uno de tantos rasgos distintivos del arte moderno: “El desarrollo de la sensibilidad contemporánea ha ido (...) acentuando poco a poco la aspiración a un tipo de obra de arte que, cada vez más consciente de la posibilidad de diversas “lecturas”, se plantea como estímulo para una libre

---

<sup>1035</sup> Stonor Saunders, 359 y ss. La cursiva es nuestra. “Dar apoyo a artistas de izquierda era algo habitual para los Rockefeller (...) Abby Aldrich Rockefeller había afirmado que los rojos dejarían de ser rojos “si valorásemos y reconociésemos sus méritos artísticos” (...) Los principales personajes de las clases dirigentes siguieron creyendo que merecía la pena [a pesar del episodio del mural de Rivera] apoyar a los artistas de izquierda”.

<sup>1036</sup> Gablik, 63.

<sup>1037</sup> “Los artistas modernos fueron pronto tildados de “izquierdistas” y se fue imponiendo paulatinamente un lenguaje académico. De este modo los espacios colectivos de la URSS, aunque tuvieron otra temática, se concibieron de un modo similar a los del estado burgués decimonónico. Lo moderno, curiosamente, siguió conservando un importante papel experimental al tiempo que servía para obras utilitarias, no representativas (bloques de viviendas, fábricas, etc.)”. Ramírez, 1992, 165.

<sup>1038</sup> Como dato a tener en cuenta, la mayor parte del aparato propagandístico de la CIA comenzaría su desmantelamiento en 1967, no por falta de fondos o por un cambio en el talante de las sucesivas administraciones instaladas en la Casa Blanca: simplemente, su maniobra se había hecho pública. En el momento en el que la conexión entre el estado y ciertos artistas resultaba evidente, la estrategia de apartamiento de las academias para simular una cierta independencia se había revelado como insuficiente. En adelante sería el sector privado el que continuaría con una labor en la que el estado podía aceptar a lo sumo un papel como secundario. Stonor Saunders, 545 y ss.



interpretación orientada sólo en sus rasgos esenciales”.<sup>1039</sup> Frente al arte tradicional, más definido en sus significados y más unívoco en su potencial de interpretación, el arte contemporáneo comprometido con la estética de vanguardia apuesta por potenciar su vertiente polisémica y da con ello un mayor protagonismo al espectador, pero al mismo tiempo genera con ello una ambigüedad y/o hermetismo en sus contenidos que dificulta (cuando no hace imposible) una lectura clara de los mismos, en la línea apuntada por Adorno o por el propio Eco al defender las obras musicales dodecafónicas o, en general, el arte “difícil”. Puesto que el arte convencional había cumplido fielmente la función apologética que había venido desempeñando desde el Renacimiento y era por tanto portavoz de los valores del poder, sólo en las obras más atrevidas de la vanguardia se podían dar contenidos auténticamente comprometidos y contestatarios, es decir, “independientes”:

“La industria cultural es la más refinada forma de dominación en la que la técnica se pone, en el medio del placer y el entretenimiento, al servicio de la opresión, la liquidación de la subjetividad y la autonomía individual. Para Horkheimer y Adorno, el cine de entretenimiento americano, y particularmente los dibujos animados del Pato Donald, la música ligera y el jazz, la radio y la televisión, entonces incipiente, tienen una función esencialmente represora e incitadora de la conformidad y la sumisión el individuo frente al orden existente. La industria cultural persigue como fin “martillear en todos los cerebros la vieja sabiduría de que el continuo maltrato, el quebrantamiento de toda resistencia individual, es la condición de vida en esta sociedad.” (...) El jazz es una forma de mercancía de consumo cultural cuya función es la domesticación de la subjetividad rebelde, el entrenamiento en la docilidad del paródico frenesí, la castración de toda fuerza auténticamente explosiva. Fenómenos como el jazz traen además, la supuesta cancelación de la diferencia entre un arte *autónomo* [sic] “superior” y un arte comercial”.<sup>1040</sup>

<sup>1039</sup> Eco, 1985, 158. En la línea de la indeterminación de manifiestan también los teóricos de la *negatividad*, como Wolfgang Iser. Para una descripción más detallada, Bozal, 2002, 222 y ss.

<sup>1040</sup> Gerard Vilard, en Bozal, 2002, en el capítulo “Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Francfort”, 197 y ss. Por muy crítico que fuera con el sistema, Adorno se mantenía en la línea academicista de diferenciar entre un arte menor y un Arte “de élite” o “culto”, lo que en no pocas ocasiones ha granjeado a este autor y a la escuela a la que pertenece el epíteto de “mandarines” de la cultura (Op. Cit). Pero hay diferencias de matiz importantes que separan la tesis de Adorno del academicismo clásico: mientras que en el academicismo las artes liberales se encontraban al servicio del poder político o religioso y las artes menores eran manifestaciones genuinas del sentir popular (sin que por ello se opusieran al orden establecido), Adorno invertía los papeles al considerar que la cultura de masas había sido precisamente enajenada por la clase dominante para utilizarla como un instrumento más de control, quedando sólo ciertas manifestaciones del arte más culto como refugios del inconformismo contestatario o, al menos, del sentir genuino de sus creadores. En cuanto a este uso de la cultura de masas como adormecedora de las conciencias, Fromm hace un análisis semejante y en el que también hay lugar para el estudio del mensaje implícito en el cine de animación. Mientras Adorno entiende que los continuos vapuleos que sufre el Pato Donald inducen al espectador a aceptar sus propias frustraciones como inevitables (la “vieja sabiduría”), Fromm entiende el mensaje como una seudoliberación, casi podríamos decir que una forma vulgar de catarsis: “El grado en el que el hombre común norteamericano se siente invadido por ese sentimiento de miedo y de insignificancia, parece expresarse de una manera eficaz en el fenómeno de la popularidad del *Ratón Mickey*. En esos films el tema único –y sus infinitas variaciones– es siempre éste: algo pequeño es perseguido y puesto en peligro por algo que posee una fuerza abrumadora, que amenaza matarlo o devorarlo; la cosa pequeña se escapa y, más tarde, logra escaparse y aun castigar a su enemigo. La gente no se hallaría dispuesta a asistir continuamente a las muchas variaciones de este único tema si no se tratara de algo que toca muy de cerca su vida emocional. Aparentemente la pequeña cosa amenazada por un enemigo hostil y poderoso representa al espectador mismo: tal se siente *él*, siendo esa la situación con la cual puede identificarse. Pero, como es natural, a menos que no hubiera un final feliz, no se mantendría una atracción tan permanente como la que ejerce el espectáculo”. Fromm, 138.

Ambos autores fueron conscientes de los riesgos del enfoque de apostar por la indefinición semántica o una posición en exceso rupturista. Una obra demasiado indefinida o “abierta” corría el riesgo de negar cualquier clase de interpretación plausible o, por el contrario, de hacer ésta tan probable (o improbable) como cualquiera de las restantes, pero se suponía que la capacidad del artista de marcar una pauta general de “lectura” debería bastar para evitar una dispersión o una opacidad excesivas de los significados, siempre, insistimos, manteniéndose alejado de las convenciones marcadas por la tradición dominante, en este caso la cultura moderna. En su *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno definía dicha cultura como la construida sobre el desarrollo de “una forma de pensamiento, de formas culturales y sociales “identificantes”, es decir, que tienden a la eliminación de todo aquello que es no-idéntico, heterogéneos, diferentes, bajo leyes, categorías, principios abstractos y cuantitativos de equivalencia e intercambio, etc. La liquidación de la diferencia y lo individual, y especialmente de los individuos autónomos, es el signo del proceso de racionalización y cosificación que caracteriza a la historia hasta el presente”.<sup>1041</sup> Su definición concuerda en gran medida con las características del clasicismo que hemos descrito en epígrafes precedentes, y no resulta extraño que su respuesta a ese intento universalizador que él entiende principalmente en sus matices negativos, ofrezca como alternativa planteamientos que recogen varias de las esencias románticas, incluyendo el cariz religioso. En su discurso, sólo ciertas formas de arte han resistido este empeño presentándose como una realidad alternativa y refractaria a la dominante cimentada sobre una clase distinta de racionalidad, en este caso estética o “mimética”:

“La obra de arte, pues, es síntesis de mimesis y racionalidad instrumental. Así participa del mundo contra el que se resiste. Y esa resistencia, en la medida que el arte se presenta como algo no funcional, libre de intenciones, ajeno al orden de la razón dominante, se traduce en subversión. La función del arte es carecer de función o, dicho en otros términos, “la misión del arte hoy es introducir el caos en el orden””.<sup>1042</sup>

Por tanto, la obra de arte debía cumplir una función expiatoria, tomar sobre sí “todas las tinieblas y las culpas del mundo. Toda su felicidad estriba en reconocer la infelicidad; toda su belleza en sustraerse a la apariencia de lo bello. Nadie quiere tener nada que ver con ella (...) Resuena sin que nadie la escuche, sin eco”. Aislada de tal modo, es evidente que dicha obra “conserva su verdad social gracias al aislamiento; pero esto, a la larga, la hace perecer”.<sup>1043</sup> En esta interpretación de la función social del arte son fácilmente reconocibles tanto los ecos de la autonomía estética descrita por Kant como del papel mesiánico que los románticos asignaron al artista. Y las contradicciones son igualmente claras: en su ausencia de finalidad el arte encuentra su potencial subversivo, pero esta subversión sería, precisamente, *una finalidad*. Y ya hemos visto cómo la ausencia (teórica) de un valor “de uso” (utilitario) sólo implica el predominio del valor “de cambio” tan del gusto del sistema consumista que Adorno pretende refutar: no importa que la obra sea incomprensible o inaudible, buena o mediocre, precisamente porque su destinatario sólo se preocupa del prestigio o del rendimiento económico que puede obtener de ella, y no de su disfrute. El teórico alemán apuntó a estas contradicciones al referirse a la rebeldía impostada del jazz, pero no llevó su tesis hasta el final pues hubiera supuesto situar en el mismo plano tanto a las formas musicales (y por extensión, artísticas) que él consideraba

<sup>1041</sup> Gerard Vilar, en Bozal, 2004, 208. En “Crítica cultural y sociedad” añade: “...la cultura tradicional, en bloque, es hoy nula, por haberse neutralizado ella misma y haberse dispuesto y confeccionado a la medida de los intereses [del poder]”. Adorno, 247.

<sup>1042</sup> Gerard Vilar, en Bozal, 2004, 209. Adorno asume la contradicción de que carecer de función supone, en este caso, asumir implícitamente una.

<sup>1043</sup> Adorno, “Filosofía de la nueva música”, citado por Gerard Vilar en Bozal, 2004, 209.

como genuinamente críticas, como a las afines al sistema. Podríamos decir que del mismo modo que el jazz se mantiene fiel a una serie de convenciones de las que se aleja sólo lo justo para aparentar rebeldía, el dodecafonismo se limita a llevar más lejos su distanciamiento, pero al convertir su crítica en una pose formal sin contenidos definidos, y al hacerse además absolutamente minoritario pierde cualquier capacidad de oposición operativa. Así como el artista “autónomo” del entorno holandés, en su soledad, nunca preocupó tanto al poder político o a las academias como los más combativos gremios, la vanguardia que cifraba su contestación al sistema en el hermetismo de su lenguaje quedaba, en el mejor de los casos, incapacitada para contestar. Y en el peor, y como ya hemos expuesto, era fácilmente manipulable por su presunto antagonista.

En efecto, el estudio de la intromisión del estado en el desarrollo del arte de vanguardia ha demostrado que el riesgo era mucho mayor de lo que ambos teóricos habían podido prever,<sup>1044</sup> y que la “apertura” de las obras contemporáneas, la dificultad de su lectura o su “autonomía” abonaban el terreno a un amplio ejercicio de manipulación y cooptación por parte de las estructuras de poder que, presentando tales obras como contestatarias, se escudaban en semejante coartada para defender el más estricto conformismo con el sistema vigente y con su naturaleza. Desde posiciones ideológicas opuestas, Hauser y Gombrich habían diagnosticado el problema con mayor acierto.<sup>1045</sup> El primero escribe:

“La burguesía se apropia de *l’art pour l’art*; se ensalza la categoría ideal del arte y la alta categoría del artista, situado por encima de partidos políticos. Se le encierra en una jaula dorada. Cousin recurre a la idea de la autonomía de la filosofía de Kant y renueva la doctrina del “desinterés” del arte; a ello le ayuda mucho la tendencia a la especialización, que se ha puesto en vigor con el capitalismo. El arte por el arte es, efectivamente, de un lado, la expresión de la división del trabajo, que se acrecienta con la industrialización, y, de otro, el baluarte del arte contra el peligro de ser devorado por la vida instrumentalizada y mecanizada [es en esta segunda expresión donde encajan las tesis de Adorno]”.<sup>1046</sup>

En sus reflexiones sobre el carácter fantasioso y disoluto de la opereta, tan en boga en el Segundo Imperio francés, carácter que a priori debería escandalizar a la conservadora y racionalista burguesía del periodo, se deja clara la intencionalidad de fondo que adquirirían las andanadas que desde ella se dirigían contra el sistema, un sistema que “(...) toleraba sus calaveradas simplemente porque no eran o no parecían ser peligrosas, porque se reducían a un público cuya lealtad estaba fuera de duda y no necesitaba otra válvula de escape para ser feliz que esta burla aparentemente inofensiva”.<sup>1047</sup>

---

<sup>1044</sup> Los testimonios sobre los que trabajaron Saunders o Guibault, entre otros (caso de Christopher Lasch, *The Cultural Cold War*, Nation, 11 de septiembre de 1967, citado en Guibault, 323) se hicieron públicos en su mayor parte con posterioridad al fallecimiento de Adorno o a la publicación de la “Obra abierta” de Eco.

<sup>1045</sup> De orientación marxista el primero, más próximo a posiciones liberales el segundo, la popularidad de sus respectivas obras y la oposición de sus puntos de vista llevó al historiador vienés a una prolongada polémica con su colega húngaro, polémica que alcanzaría sus puntos álgidos en 1953 y 1963, y sobre la que H. Deinhart ironizó en estos términos: “La irritación que el método materialista dialéctico utilizado por Arnold Hauser provoca en el profesor Gombrich, le lleva tan lejos que hasta pone en duda la existencia del capitalismo”. Citado por Jaime Brihuega, en Bozal, 2002, 336 y Nota 15. Ver también J. F. Yvars (“...Hauser ha recibido críticas un tanto sesgadas a causa de su orientación marxista (Gombrich, por ejemplo, no ha querido hacerle justicia)”), en Bozal, 2004, 147. Precisamente por tratarse de dos autores tan contrapuestos consideramos su coincidencia en este punto como especialmente significativa.

<sup>1046</sup> Hauser, 2004, Vol. II, 267.

<sup>1047</sup> Hauser, 2004, Vol. II, 348. Si a Hauser se le ha reprochado, muchas veces justificadamente, un cierto mecanicismo en la asimilación de los estilos artísticos a la infraestructura económica, aquí no cabe duda de que dicha asimilación no parece exagerada: “La opereta era un producto de *laissez-faire, laissez passer*, o sea

Y por su parte, en la línea de lo que podríamos llamar “escándalo dentro de un orden”, Gombrich añade:

“El arte parece ser el único asilo en donde los caprichos y los gustos personales aún son permitidos e incluso fomentados. Desde el siglo XIX, *más de un artista ha declarado la guerra santa particular contra los sofocantes convencionalismos, dedicándose a intentar fastidiar al burgués. Pero, ¡ay!, parece que ahora los burgueses han descubierto que disfrutaban siendo fastidiados.* ¿Acaso no sentimos todos un cierto placer ante el espectáculo de personas que rehúsan “hacerse mayores” y acaban encontrando un hueco en el mundo de hoy. Y ¿acaso no constituye un nuevo motivo de orgullo poder demostrar nuestra falta de prejuicios, al negar que algo nos pueda dejar perplejos o confundidos? Así, el mundo de la eficiencia técnica y el del arte han llegado a un *modus vivendi*. El artista puede encerrarse en su propio mundo [la “jaula dorada” de Hauser] y dedicar todo su interés exclusivamente a los misterios de su trabajo y a los sueños de su infancia, siempre y cuando –por lo menos– viva de conformidad con la noción que el público tiene del arte”,<sup>1048</sup> una noción que no es otra que la del culto a lo nuevo y a la autoexpresión.

El temor a adoptar un tono panfletario o demasiado convencional facilitó esta apropiación de las distintas tendencias estéticas del siglo XX (y de lo que llevamos del XXI) por parte del mercado y de sus beneficiarios. La confusa situación política del periodo comprendido entre las dos guerras mundiales y del que se da entre 1945 y la consolidación de la Guerra Fría, con un complejo y contradictorio juego de alianzas en el que ideologías y regímenes a priori incompatibles aparcaban temporalmente sus diferencias para volver a las hostilidades una vez neutralizado el enemigo común, contribuyó a enfriar los ánimos de muchos de los artistas que, en Europa o los EEUU, habían hecho pública su militancia en una u otra facción cuando las posiciones de cada una de ellas parecían más coherentes:

“Fue durante el desorden que mucha gente veía como una carrera al galope hacia la guerra (1947-1948) cuando se abrió un abismo entre el público y el mundo de la política, entre el pintor y el público, entre el pintor y la política y entre la esfera pública y la privada.

Surgió una gran contradicción: la autocensura, el silencio en los temas políticos se convirtió en norma en medio del constante murmullo de la controversia. (..) En cierto sentido, el artista desapareció de la escena, pero no sin dejar rastro. El silencio del artista de vanguardia era, en parte, la respuesta a su alienación en un sistema que se estaba volviendo cada vez más kafkiano, un sistema en el que el arte y la cultura se usaban como armas de propaganda. *El artista de vanguardia, que se negó categóricamente a participar en el discurso político y trató de aislarse acentuando su individualidad, vio cómo era incorporado como propio por el liberalismo, que consideraba el individualismo del artista un arma excelente para combatir el autoritarismo soviético. Era necesario lograr la*

---

un mundo de liberalismo económico, social y moral, en el que cada uno podía hacer lo que quisiera en tanto se abstuviera de discutir el sistema mismo (...) Sin embargo, el entretenimiento no era tan inofensivo, pues sugería sólo el torbellino por el que se quería ser arrastrado. (...) Su crítica tibia e indecisa no hizo más que estimular la corrupción”. Op. Cit. La consideración de la opereta como válvula de escape entronca directamente con las reflexiones de Adorno y Fromm sobre el escapismo fomentado por la sociedad consumista a través de la cultura de masas, pero no pierde de vista tampoco la utilidad de una crítica en principio iconoclasta como vacuna contra males mayores.

<sup>1048</sup> Gombrich, 1984, 513 y ss. La primera cursiva es nuestra.

*despolitización de la vanguardia antes de que pudiera usarse políticamente, enfrentando a la misma con un dilema sin escapatoria*".<sup>1049</sup>

El arte de la academia había sido siempre claro en sus propósitos de engrandecimiento del poder político, incluso cuando había acabado velando más por sus propios intereses que por los del dirigente de turno: ni la decoración de Versalles, ni el Apolo servido por las Ninfas, ni el retrato de Luis XIV pintado por Rigault dejaban lugar a dudas sobre sus intenciones. Por el contrario, los compositores dodecafónicos o los expresionistas abstractos, intentando mantenerse al margen del sistema de convenciones establecido o planteando la ruptura con éste acabaron por convertirse en herramientas excelentes de propaganda del mismo, y contribuyeron a privar al artista de la autoridad sobre su propia obra al dejar la correcta lectura de su significado no tanto en manos del público como del mundo de los intermediarios "cualificados", encargados de desentrañar el sentido de su trabajo y de explicárselo al espectador menos cultivado. Al artista romántico le podía quedar el consuelo de que si su obra no había servido para cambiar el mundo, al menos había quedado como testimonio de su inconformismo. En cambio muchas de las vanguardias, y en especial las aparecidas tras la posguerra, se habían limitado, consciente o inconscientemente, a legitimar el orden de cosas tal y como habían hecho sus antecesores académicos, pero por una vía velada e indirecta que hizo tal apoyo tal vez menos contundente, pero desde luego que más perdurable y esquivo a la crítica:

"Pareciera como si ni las autoridades externas ni las internas ejercieran ya funciones de algún significado en la vida del individuo. Todos son *completamente "libres"*, siempre que no interfieran con los derechos legítimos de los demás. Pero lo que hallamos en realidad es que la autoridad, más que haber desaparecido, se ha hecho invisible. En lugar de la autoridad manifiesta, la que reina es la autoridad "anónima". Se disfraza de sentido común, ciencia, salud psíquica, normalidad, opinión pública. No pide otra cosa que lo que parece evidente por sí mismo. Parece no valerse de ninguna presión y si tan sólo de una blanda persuasión. Ya se trate de una madre que diga a su hija, "yo sé que no te gustará salir con ese joven", ya de un anuncio comercial que sugiere "fume usted esta marca de cigarrillos..., le gustará su frescura", siempre nos hallamos en la misma atmósfera de sutil sugestión que envuelve toda la vida social. *La autoridad anónima es mucho más efectiva que la autoridad manifiesta, puesto que no se llega a sospechar jamás la existencia de las órdenes que de ella emanan y que deben ser cumplidas*. En el caso de la autoridad externa, en cambio, resultan evidentes tanto las órdenes como la persona que las imparte; entonces se la puede combatir, y en esta lucha podrá desarrollarse la independencia personal y el valor moral. Pero, mientras en el caso de la autoridad que se ha incorporado al yo, al orden, aunque de carácter interno, todavía es perceptible, en el de la autoridad anónima tanto la orden como el que la formula se han vuelto invisibles. Es como si a uno le tirotearan enemigos que no alcanza a ver. No hay nada ni nadie a quien contestar".<sup>1050</sup>

Y el propio Adorno reconocía que "...la apariencia de libertad hace que la reflexión sobre la propia esclavitud sea mucho más difícil de lo que era cuando el espíritu se encontraba en contradicción con la abierta oposición; así se refuerza la dependencia del espíritu. (...) El espíritu no desarrolla más que el momento negativo de su libertad, la

---

<sup>1049</sup> Guilbaut, 185. La cursiva es nuestra. V. también Stonor Saunders, 34. La ensayista británica coincide con Guilbaut en que buena parte del nihilismo moral propio de la cultura moderna tiene su origen en la incertidumbre causada por los constantes y profundos cambios en la percepción de alianzas que impuso el inicio de la Guerra Fría.

<sup>1050</sup> Fromm, 168. La segunda cursiva es nuestra.

herencia del estadio sin plan y monádico, la irresponsabilidad. Aparte de eso, *va adhiriéndose cada vez más apretadamente, como ornamento, a la estructura de la que pretende destacarse*".<sup>1051</sup> Lo que nos lleva de nuevo al proceso documentado en párrafos precedentes, y que no es si no la demostración empírica de las reflexiones recién expuestas: "Para lograr el éxito, la guerra psicológica en Estados Unidos dependía de su habilidad para parecer independiente del gobierno, de dar la impresión de representar las convicciones espontáneas de los individuos amantes de la libertad".<sup>1052</sup>

Al final, las obras defendidas por Adorno y los teóricos afines a su línea no habían logrado la anhelada transformación social ni habían erosionado los cimientos de la institución "arte", es más, su desasosiego se ha desdoblado: desde que el trabajo de los historiadores ha puesto en evidencia la interesada manipulación de su discurso, dicho desasosiego lo producen no sólo por su propia naturaleza formal o programática, sino también, y sobre todo, por su papel al servicio de un orden al que se supone atacaban y por el hecho de que incluso en la actualidad se mantiene una pose contestataria ampliamente aceptada por un sector del público y, naturalmente, de la crítica. Que Rockefeller, promotor del expresionismo abstracto, ordenara destruir un mural realista de Diego Rivera en 1934, y que también fuera realista la exposición prohibida en la Alemania Occidental cuarenta años más tarde, da la razón más a los neoclásicos que a la Escuela de Frankfurt: en ambos casos fue el *tema* lo que motivó la reacción contraria de las instituciones (públicas o privadas) pese a que el *lenguaje* escogido como vehículo de tales contenidos distaba mucho de ser vanguardista o rompedor.<sup>1053</sup> Las innovaciones *formales* del impresionismo en el siglo anterior habían suscitado risas, pero no censura. Parafraseando a Trotsky, Guilbaut sentenciaba "La burguesía (...) nunca flaquea en su esfuerzo por reclamar el arte innovador y convertirlo en una nueva forma de academicismo".<sup>1054</sup> Y por ironías de la historia, el revolucionario soviético publicaría estas reflexiones en 1938 en la "Partisan's Review", la misma publicación que acabaría siendo instrumentalizada por la administración estadounidense para fomentar su particular "academicismo". Del mismo modo que el mobiliario de Morris acabó sirviendo sólo al "lujo de los ricos", el arte contestatario defendido por Adorno y otros teóricos afines a la vanguardia acabó siendo un ejemplo canónico del criterio fetichista característico del sistema. Por más dudas que matizaran este discurso, seguía entendiéndose el arte como una actividad autónoma y por tanto potencialmente ajena a su entorno social, pero lo único que se certificaba es que esta

---

<sup>1051</sup> Adorno, 226. La cursiva es nuestra.

<sup>1052</sup> Blanche Wiesen Cook, *The Declassified Eisenhower*, Doubleday, Nueva York, pag. 121. Citado en Guilbaut, 324, nota 33.

<sup>1053</sup> En su crítica a la posibilidad de alcanzar un cierto grado de rigor en la representación mimética, N. Goodman llegaba a afirmar "Casi cualquier cuadro puede representar cualquier cosa; esto es, dado un cuadro y un objeto, suele darse un sistema de representación, un plan de correlación, en el que el cuadro representa al objeto". Estela Ocampo aprovecha reflexiones de este tenor para negar la posibilidad de progreso en arte (incluso considerando no su valor general, sino su relación con un objetivo específico como es en este caso la representación naturalista) y para concluir que "puede plantearse la representación en términos homólogos para todas las formas en que los hombres han representado objetos, reales o imaginarios". No es nuestro cometido entrar a valorar estas afirmaciones, sino constatar que esta interpretación un tanto extrema del fenómeno estético en la que se equiparan estrategias y entornos muy dispares o se afirma que "casi cualquier cuadro puede representar cualquier cosa" no es si no una demostración palmaria de un estado de la cuestión presidido por una flexibilidad tan difusa y tan reacia a establecer unos criterios de valoración (jerárquicos o no) que se deja el terreno abierto a la más pura arbitrariedad. En semejante apología del "todo vale" es finalmente la cotización mercantil el único asidero que prevalece, favorecido precisamente por esta clase de planteamientos. Estela Ocampo, 1995.

<sup>1054</sup> Guilbaut, 47.

posición, no siempre asumida de manera abierta, sólo facilitaba que la actividad artística acabara al servicio de intereses “externos” a ella.

Ya habíamos explicado que en su momento las academias reemplazaron a los gremios como garantes de cierto grado de protección para los artistas bajo su tutela. Pero como recalcamos, el proteccionismo académico estaba subordinado a los intereses del estado y por tanto priorizaba éstos por sobre los del mundo del arte. De una parte, las nuevas condiciones del mercado, influidas parcialmente por la propia actividad académica, no hacían posible a ésta perseverar eficazmente en su labor de respaldo a las carreras de todos los artistas que salían de ella. De otra, esas mismas transformaciones, a una escala más general, condicionaban también la misma actividad estatal y sus manifestaciones políticas, y para la promoción de éstas lo académico era más un obstáculo que un apoyo. Esto significaba que desde entonces el estado ya no se sentía obligado a que sus encargos recayeran únicamente sobre el estamento académico, o bien sobre el nacional, es más, recurrir solamente a los artistas “oficiales” sería visto como un favoritismo ciertamente impopular. En el caso del Louvre, ya hemos expuesto que la adjudicación de su reforma se hizo sin contar con la academia y se concedió a un arquitecto formado fuera de las universidades francesas, y en otros casos las obras encargadas por las instituciones son de artistas ajenos al ámbito institucional e inclusive carentes de la titulación oficial: podríamos citar como ejemplo el caso de Miquel Barceló, al que el gobierno español encargó la polémica decoración de una sala del edificio de Naciones Unidas pese a no ser licenciado en Bellas Artes. De un lado, con este tipo de comportamientos el estado aparenta una actitud tolerante y en la que se tiene en cuenta la calidad del proyecto con independencia del origen (nacional o profesional) de su responsable. Del otro, como ya hiciera Napoleón III con el *Salón des Refusés*, se refuerza su autoridad sobre la de la academia y se remarca el carácter subalterno de ésta. Pero también, indirectamente, se reconoce con este aperturismo que el estado no sólo carece ya del monopolio sobre la actividad de los artistas, sino también del papel protagonista que había conservado al menos hasta el siglo XIX.

Si dicho siglo había visto la consolidación de todo un entramado perfectamente capacitado para satisfacer las demandas del mercado burgués, el siglo XX lo hace pasar a primer plano tanto en ese campo como en el ideológico. Desplazada de dos de sus principales campos de actividad, el institucional y el normativo/programático, en el tercero, el docente, la academia sólo puede plegarse a las exigencias del nuevo entorno y emprender un camino las más de las veces contradictorio con sus propios principios, o al menos con los que han resultado más característicos a lo largo de su historia: a saber, la transmisión de unos conocimientos que capaciten al alumno para ejercer su labor como artista. Porque ahora dicha labor se desenvuelve en un contexto en el que el tipo de aptitudes que se exige tiene muy poco que ver con los requerimientos normativos de Le Brun, el rigor analítico de Leonardo, el compromiso ideológico de David o la erudición de Alberti.

### 3.2.3: La “independencia” del artista y la sustitución de la norma por la libertad... de mercado.

“Resulta paradigmática al respecto la actitud de un Coubert, romántico frustrado en tantos sentidos, cuando, desengañado de la idílica relación entre el artista y el público, denuncia la mediatización del mercado como “ley de moda” “El artista –nos dice- en contacto con el mundo del dinero ha degenerado” o “el espíritu se ha hundido en el dinero” (...) Ochoa, hablando del artista del siglo XV “No se crea que era un hombre como cualquiera un artista de aquel siglo: las bellas artes no eran entonces una especie de mercancía. Nuestro tiempo se ríe de aquellos tiempos sublimes: mira con desdén todas aquellas cosas de entonces adorando frenético sus ídolos del día... ¡Abominación! Sus ídolos son de barro y tienen la forma del peso duro.”<sup>1055</sup>

El mismo Baudelaire, quien tantas veces reclamara el valor del arte como refugio ante la banalidad de la vida moderna, mostraba una actitud tan crítica como la de Courbet ante el proceso de “degradación” mercantilista que supuso la venta póstuma de la obra de su admirado Delacroix:

“Saben que el éxito ha superado toda las previsiones. Vulgares estudios de taller, a los que el maestro no concedía ninguna importancia, se han vendido veinte veces más caros de lo que él vendía, en vida, sus mejores obras, las más delicadamente acabadas. El Sr. Alfred Stevens me decía, en medio de los escándalos de esta venta fúnebre: *Si Eugène Delacroix puede, desde un lugar extranatural, asistir a esta rehabilitación de su genio, se sentirá consolado de cuarenta años de injusticia* (...) Entonces contesté al Sr. Alfred Stevens: *Es posible que la sombra de Delacroix se sienta durante unos segundos halagada en su orgullo, demasiado tiempo privado de elogios; pero no veo en toda esta furia de burgueses encaprichados por la moda más que un nuevo motivo para que el gran hombre muerto continúe obstinado en su desprecio de la naturaleza humana*”.<sup>1056</sup>

Si el arte moderno logró su objetivo de liberar definitivamente al artista de sus ataduras académicas, podemos decir que aquellas corrientes que abogaban por la autonomía y la independencia totales del artista y de su actividad, en la línea defendida por los románticos (y que en última instancia nos remonta a la interpretación neoplatónica y manierista del artista guiado por una autoridad inmanente) toparon con un escollo mucho más difícil de franquear cuando se trató de romper las ataduras económicas. Igual que acabamos de explicar cómo la burocracia del arte optó por una política de bajo perfil, ocultando parcialmente su intervención en el desarrollo cultural para fomentar la imagen de una evolución “libre” del mismo, en el ámbito mercantil se pasó del mecenazgo público y abierto, bien de un particular, bien del estado, a un modelo más complejo en el que si bien no se consigue ocultar totalmente la dependencia del artista, sí al menos se dificulta el desentrañamiento de ésta al ampliar la variedad de fórmulas que permiten satisfacerla:

““Todo se reduce hoy al dinero”, dicen voces entristecidas. Sin embargo, el dinero actúa de muchas formas. En la antigua cultura privilegiada, una condición del respeto de sí mismo era que los fondos fueran habitualmente indirectos. Provenían de mecenas ilustrados, trusts responsables, legados caritativos y personas de recursos independientes. “Recursos independientes”: ésa era la clave del arco. No era sin embargo necesario, y a decir verdad era descortés, buscar detrás de esa independencia de disposición la prueba de su verdadera dependencia de un sistema general de propiedad, producción y comercio. A

---

<sup>1055</sup> Citado en Pevsner, 230.

<sup>1056</sup> Baudelaire, 2005, 320,



medida que aumentó la necesidad de dinero, hubo una nueva fuente, al parecer no problemática, con la cual ya había conexiones dentro de la clase: el estado ilustrado, que encauzaba parte de los ingresos impositivos en esa admirable dirección. Pero, una vez más, si alguien miraba por detrás (...) estaba la vulgar pregunta de *por qué debían pagarse impuestos para apoyar instituciones minoritarias y objetivos culturales autónomos*. La inercia mantuvo el flujo de algunos fondos indirectos de ambas clases, pero con el incremento de los costos surgió de repente el nuevo umbral ideológico: los fondos directos. Pero si se aceptaban fondos directos, ¿acaso no se aceptaba también una cultura francamente comercial? Entre costumbres y señales contradictorias, el pesimismo, en algunos, se transformó en desesperación.

Sin embargo, sólo en algunos. Pronto se encontraron nuevos términos como hojas de parra. “Una asociación ilustrada de los sectores público y privado”: esa vieja amiga, la “economía mixta”. Pero luego fue la presión de reducir el sector público, en una nueva fase de la competencia capitalista, que de todas formas creaba la necesidad de fondos directos “privados”. Otra hoja de parra, rápido: el “patrocinio”. Esa querida y vieja palabra, ya que, ¿antaño el patrocinador no era acaso un padrino [mecenaz]? De tal modo, nada de vulgares contrataciones. Patrocinio”.<sup>1057</sup>

Esta estrategia de ocultación o elusión de las fuentes de financiación del artista no es nueva y puede decirse que se da ya en el periodo romántico, cuando el mercado burgués se halla consolidado pero, al mismo tiempo, el artista comprometido reclama para sí la independencia respecto de dicho mercado y de los valores que encarna. Al referirse a la problemática suscitada por la lectura del poeta romántico Heine, Adorno se mantiene en una línea muy similar a la de Williams:

“Pues desde que existe el arte burgués, tal que los artistas tienen que ganarse la vida sin protectores, estos artistas han reconocido secretamente, junto a la autonomía de su ley formal, también la ley del mercado, y han producido para consumidores. Sólo que la dependencia se oculta tras el anonimato del mercado. Este anonimato permitía al artista presentarse a sí mismo y a otros como puro y autónomo, y se pagó incluso con apariencia de pureza y libertad. El ilustrado Heine ha arrancado la máscara al romántico Heine, que vivía de esa felicidad de la autonomía, y así ha puesto en primer plano el carácter de mercancía latente y oculto hasta el momento”.<sup>1058</sup>

Llegamos con esto a un punto de la exposición en que es necesario retomar las conclusiones del párrafo anterior: del mismo modo que el estado mantiene en sordina su implicación en la promoción de ciertas manifestaciones artísticas, o falsea su intervención para que ésta aparente el menor peso posible, en el otro extremo de la ecuación, el productivo, se sigue la política análoga de intentar encubrir bajo los más variados mecanismos la dependencia del artista del entorno en el que se mueve. Y para ello no cuenta solamente con el apoyo tácito del estamento gubernamental, sino también con el del sector privado, igualmente interesado en mantener una imagen de “no intervención” que refuerce la concepción del artista como creador libre de ataduras y constricciones externas y preocupado tan sólo por la más sincera expresión de sus inquietudes personales. Porque cuanto más fuerte sea esta concepción, más fácil le será al entorno usarla en beneficio propio. Pero la autonomía, ya discutible en el ámbito perceptivo, se hace irrealizable cuando intenta trasladarse a la producción, y para “vencer” esta imposibilidad no queda mejor alternativa que eludirla bajo un complejo simulacro en el que un amplio abanico de

---

<sup>1057</sup> Williams, 158.

<sup>1058</sup> Adorno, 198.

estrategias permite diluir al máximo el estrecho vínculo que existe entre el artista y su cliente. En cierto modo, el proceso parece una versión amplificada del que ya se dio en el Renacimiento, cuando los artistas que buscaban emanciparse del gremio lo hacían aceptando la autoridad de un mecenas o, en el caso francés, del rey. De un Vasari a un Schelling, pasando por Pacheco, Mengs o Winckelmann, los teóricos que ensalzaban la libertad del artista lo hacían al tiempo que rogaban el amparo del mecenas para garantizar dicha libertad. No obstante, el discurso era menos equívoco porque, con la excepción del romántico, dicha libertad se entendía como relativa a una normativa concreta o a un papel dentro de la sociedad, no se reivindicaba como un absoluto irrenunciable. Y aunque no es nuestra intención poner en tela de juicio la legitimidad de un mercado privado (por lo demás inevitable) sí entendemos como cuestionables tanto la escasa coherencia que muestra al comparar sus postulados teóricos con su práctica, como la falta de franqueza que deriva de sus métodos de actuación.

Pese a todo, algunos autores plantean una visión más optimista del tipo de relaciones que el artista establece en el marco del mercado contemporáneo:

“La denuncia del mercado del arte es el terreno abonado para todo tipo de desafueros teóricos. No existe una alternativa al “problema” del mercado artístico pues, entre otras cosas, ese “problema” no existe. El remedio que se señala es considerablemente peor que la enfermedad para la salud del presunto enfermo. O se carga a la competencia del Estado el arbitrio y mecenazgo de las artes o se condena la obra artística en la suposición de que el arte existe por encima, por debajo, independientemente de las obras de arte. (...)”

*La mayor objeción que se puede hacer al sistema mercantil es que impone las modas y los estilos a los que el artista ha de sujetarse si quiere tener acceso al sistema. Pero esta imposición no compele absolutamente al artista, puede si así lo desea permanecer al margen o tratar de que por otros medios su estilo llegue a ser aceptado (...) La desaparición del sistema mercantil como primer paso para resolver las supuestas crisis artísticas de nuestro tiempo es una solución semejante a la de quitarle el aire a la paloma kantiana para que vuele mejor en el vacío. Se ha de tratar en lo posible de no otorgarle al estado mayores competencias de las que ya tiene. Lo que no obsta para que se le haya de exigir que cumpla con más rigor y generosidad esas que ya tiene.”*<sup>1059</sup>

Plantear una dicotomía “gestión estatal” frente a “gestión privada,” en la que ésta última es capaz de manejar más eficazmente las complejidades del mundo del arte, supone una simplificación excesiva del problema planteado. Aunque dejáramos a un lado la extendida opinión que desde hace más de medio siglo considera probada una crisis de valores en el terreno de la cultura y un empobrecimiento paulatino de la riqueza del discurso estético y de su proyección práctica, lo que resulta obvio es que la Historia abunda en ejemplos que pueden contradecir fácilmente una tesis semejante: el libre mercado dejó morir en la indigencia a Van Gogh y a Gauguin (reconocidos sólo tras su muerte), arruinó los últimos años de Rembrandt y condenó al pluriempleo a la mayor parte de los pintores holandeses contemporáneos de éste, reduciendo drásticamente las horas que pudieron dedicar a su arte (cuando no debieron abandonarlo directamente, como fue el caso de Hobbema). Por contra, el poder político (y esto incluye al papado romano, un auténtico estado por derecho propio) actuó como mecenas de Miguel Ángel, Leonardo da Vinci, Velázquez o Rubens, entre otros, artistas en absoluto desdeñables. Por si fuera poco, el primero de esta lista inspiró a los primeros académicos y fue durante siglos modelo de la

---

<sup>1059</sup> Javier Rubio, en Suarez, Vidal, 1980, 60 y ss. La cursiva es nuestra.

institución bajo cuya tutela tomaron su forma completa la mayor parte de las estrategias que actualmente el sector privado ha hecho suyas sin reparar en su origen.<sup>1060</sup> Si no se toman en consideración factores contextuales clave, se vuelve a incurrir en el craso error de buscar una equivalencia entre el grado de libertad de que disfrutaba el artista y la valía de su obra como si de un sencillo automatismo unidireccional se tratara, automatismo que, como tal, se puede aplicar a cualquier siglo o estructura político económica con resultados equivalentes. La Historia, poco dada a las certezas absolutas o a los procesos monocausales, muestra un rostro mucho más complejo en el que la naturaleza pública o privada del mecenazgo es sólo un factor entre otros a considerar, pero no el único y, muchas veces ni siquiera determinante.

Por otro lado la idea defendida por Rubio no es en absoluto nueva, como tampoco lo es su carácter interesado: como ya hemos explicado, Winckelmann alababa a los griegos porque el suyo era un arte de hombres libres, y de esa libertad emanaba una grandeza que se había perdido en los “oscuros” años de la Edad Media, lo que le llevaba además a sumarse al desprecio que Vasari sentía hacia el arte gótico alumbrado en ese periodo. Por el contrario, ese mismo gótico sería luego reivindicado por John Ruskin partiendo curiosamente de idéntico argumento, la libertad, pero en este caso la del artesanado medieval organizado en gremios autogestionados y cuya actividad quedaba contrapuesta al trabajo esclavo utilizado por los antiguos.<sup>1061</sup> De este modo, la libertad del artista se convierte en un argumento *ad hoc*, un factor altamente mudable que puede saltar con facilidad de un modelo a otro a conveniencia de cada discurso: basta con que valoremos positivamente el arte de un periodo para que éste sea fruto de la libertad con que se vivía en el mismo. Como neoclásico admirador del arte griego, Winckelmann veía la libertad en la obra de los antiguos. Como intelectual y artista influido por las tesis románticas y por la

---

<sup>1060</sup> Llevado de una fe aún más fuerte en las posibilidades del mercado, el arquitecto Loos llegó a afirmar: “El estado no podrá, en principio, apoyar a ningún artista o asociación artística, no podrá otorgar ningún tipo de beca o premio, ni dar preferencia a ninguna tendencia mediante la participación oficial... El estado no debe realizar ningún tipo de adquisiciones de obras de arte”. Influido por el ideal romántico de sacralización de la actividad artística, Loos pretendía mantener al artista totalmente marginado de la actividad oficial, como si su actividad, emanada de una inmanencia individual, estuviera por encima de las banales preocupaciones crematísticas. Insistiendo en nuestro argumento, y sin menospreciar en absoluto los grandes logros deudores del mecenazgo de particulares, y ni mucho menos los surgidos de la actividad colectiva de los gremios medievales, afortunadamente los estados no han seguido esta línea. Gracias a ello podemos seguir disfrutando de las pirámides egipcias, la Acrópolis o San Pedro de Roma, y el público puede acceder a la colección de El Louvre. De hecho, la postura de Loos fue rebatida por su colega Wagner recurriendo a un argumento de sabor claramente academicista: “El estado obtendría grandes ventajas si protegiera al Arte”. Citados en Alcayde Egea, 528 (Nota 434 para la alusión a Wagner). Más discutible nos parece la atribución de una fuente común platónica en esta tesis de Loos al equipararla con la reflexión marxista (“En una sociedad comunista no existen pintores, sino hombres que entre otras cosas pintan”, Op. Cit, Nota 433) ya que la sociedad ideal concebida por Platón estaba dividida en castas claramente diferenciadas (Platón, “Diálogos: Vol. IV”), algo de difícil encaje en el modelo sin diferencias de clase ni división del trabajo propugnado por Marx.

<sup>1061</sup> “He dicho al principio del ensayo que la obra hecha a mano podría distinguirse siempre de la hecha a máquina; pero sin olvidar que los hombres se podían convertir en máquinas y podían degradar su trabajo al nivel del de la máquina; pero en tanto los hombres trabajen *como* hombres, entregándose de corazón a lo que hacen y haciéndolo lo mejor que puedan, por malos que sean los obreros habrá algo en la labor manual que no tendrá precio (...) Aforismo 25: *Todo buen trabajo debe ser un trabajo manual libre*”. Ruskin, 1989, 209. Debemos puntualizar que el concepto ruskiniano de Libertad tiene poco que ver con lo que habitualmente entendemos como tal (“Aforismo 32: *La Libertad no existe*”, Op. Cit, 32), y que Ruskin lo empleaba para diferenciar al trabajador artesano, implicado en su labor, del esclavo de la antigüedad, obligado a realizar una labor repetitiva, o del obrero moderno, esclavizado a su vez por la máquina que lo aleja de cualquier placer intelectual o potencial de realización: “Es preferible dar a los hombres un trabajo que esté por encima de su capacidad a educarlos para que estén por encima de su trabajo” Op. Cit, 248.

recuperación del legado medieval, Ruskin, en cambio, “emancipaba” a los artesanos gremiales y relegaba a un segundo plano a Fidias y a sus contemporáneos. Y como crítico inserto en la dinámica capitalista y en su ideología de liberalismo económico, Rubio ve esa misma libertad en el mercado desregulado. Pero desde nuestra perspectiva podemos apreciar que ni los artistas griegos, ni los medievales, ni los modernos han podido independizarse de ciertas servidumbres, distintas en cada época, pero especialmente opacas y contradictorias en la actual.

Porque tampoco se manifiesta mucho rigor, y esto es especialmente relevante, cuando se afirma que el artista puede abandonar los caminos marcados por el mercado e intentar que “por otros medios” su estilo llegue a ser aceptado. Curiosamente en el texto no se explica cuáles deberían ser esos medios, es más, tampoco se aclara si de hecho existen realmente “otros medios” que puedan ser alternativos a los controlados por las instituciones públicas y privadas, instituciones que, a su vez, están menos controladas por los artistas de lo que estuvieron los gremios o las academias tradicionales. Esta laguna en la exposición de una propuesta es demasiado significativa para pasarla por alto.<sup>1062</sup> En definitiva, se nos viene a decir que las coacciones del estado son insalvables pero las del mercado perfectamente eludibles. No obstante, permítasenos la ironía si decimos que si se habla de quitar el aire a la “paloma kantiana”, presuponemos que debe ser porque el artista ajeno a los circuitos comerciales lo necesita para vivir de él, aunque puede prescindir de todo lo demás. Una vez más se presupone la libertad como marco de acción propio de un modelo y a esta consideración subordinamos todo el análisis posterior: si un artista muere de hambre en un sistema académico, ha sido por la coacción del estado; si es en el marco del libre mercado, es porque así lo ha querido libre y voluntariamente. Como ya explicamos en el epígrafe 2.3.2.1, tanto da que las leyes que limitan las posibilidades de un artista sean las dadas por escrito en un código legal o las más “abstractas” de la oferta y la demanda, la presión que ejercen puede ser perfectamente equivalente, y desde el momento en que el mundo del arte dispone tras de sí de un vigoroso entramado de galerías, museos, publicaciones especializadas, creadores de opinión, e incluso de una fiscalidad favorable (aspecto en el cual la “intrusión” del estado no está para nada mal vista)<sup>1063</sup> resultaría

---

<sup>1062</sup> Cuando se comenzó la redacción de esta tesis, internet no había llegado aún a su actual grado de expansión y no formaba parte del paisaje cotidiano de nuestra cultura (las redes sociales ni siquiera existían). En la actualidad, fenómenos como el micro mecenazgo (“crowdfunding”, en inglés) pueden plantearse como la alternativa que Rubio no pudo concretar, al permitir un contacto directo del artista con su público potencial sin tener que pasar por el filtro de los canales habituales. No obstante, los medios de masas siguen desempeñando un papel fundamental en dar a conocer las propuestas de los productores, y a fecha de hoy el impacto de esta vía dista de ser destacable, especialmente en la “alta cultura”. En la de masas algunos autores han conseguido un respaldo económico aceptable, pero siguen muy lejos de las firmas más cotizadas. En lo que a la tecnología se refiere, optamos por el escepticismo. En los años 70 Eco manifestaba un claro optimismo hacia las posibilidades de las radios independientes y la multiplicación de los canales de televisión como potenciales configuradoras de un nuevo estado de opinión y de una revolución en los usos de la cultura, tanto popular como de élite. (Eco, 1995, 22 y ss.) Medio siglo más tarde ni esos medios, ni el vídeo, ni las redes digitales, han tenido el efecto previsto por el crítico italiano. Al contrario, en la mayoría de los casos se han limitado a reforzar el repertorio de recursos a disposición de las autoridades (políticas o económicas) para reforzar el conformismo, con resultados de los que la cultura ha sacado poco provecho. Pensar que una revolución tecnológica por sí misma va a redefinir el panorama supone volver por enésima vez al error de Morris o de muchas vanguardias históricas, cambiando la autonomía del arte por la científica; supone olvidar que la Revolución Francesa se hizo sin telégrafo y la Rusa sin televisión. Como Raymond Williams, entendemos más bien el desarrollo técnico como respuesta a un requerimiento previo del sistema, no como una incorporación accidental y externa con una capacidad transformadora ajena a sus pautas. Williams, 151 y ss.

<sup>1063</sup> “En España las deducciones impositivas por donaciones para el arte y la cultura pueden llegar al 30%” Ramírez, 1992, 53. Esta política es la habitual en la mayoría de los países desarrollados; tras la crisis bursátil

ingenuo pensar que carece de la fuerza necesaria para imponer un criterio, aunque éste, como en su día el de los subalternos de Le Brun, rara vez trascienda de la esfera que controla. Es más, si muchos artistas pueden prescindir de plegarse a las exigencias del mercado contemporáneo es precisamente por disponer de una titulación expedida *por el estado* y que les abre las puertas del ejercicio docente, (ya sea en el ámbito privado, ya en el público) pero en este caso su relación con el arte no se plantea desde la práctica y carece de impacto en la producción.

Y es precisamente el mercado moderno, con su gusto por las marcas y el prestigio, el que incurre en otra contradicción difícilmente salvable cuando intenta conjugar el respeto por la libertad creativa del artista con la exigencia de que éste trabaje conforme a sus inclinaciones personales. El manierismo y sus epígonos academicistas habían tomado a una serie de autores como modelos canónicos; los románticos habían insistido en la faceta personal y habían exigido del artista la “obligación” de exteriorizar su personalidad más íntima en su obra. El mercado moderno, a caballo de ambas posturas, busca “firmas”, esto es, “marcas”, pero la condición previa para otorgar valor a éstas es que reflejen la personalidad de su autor y al parecer dicha personalidad, como las normas de la Belleza académica, *es inmutable*. El pintor minimalista Brice Marden, uno de los discípulos de Albers, quedó desplazado de la primera línea del mercado artístico por la irrupción del “schnabelismo” en los años 80, pero sus intentos de cambiar de estilo para adaptarse a las nuevas tendencias no fueron precisamente bien acogidos: ““Había llegado a un punto en que podía seguir haciendo “pinturas de Brice Marden” y sufrir una muerte de silencio creativo (...) Te metes en una trampa económica. *Crees que eres muy independiente y que no estás encerrado en ningún mercado. Y luego, al cabo de veinte años, descubres que tienes que seguir pintando lo mismo, que no puedes cambiar*” (...) Marden había hecho lo que la historia ama y el mercado aborrece: cambiar radicalmente de estilo”.<sup>1064</sup> Su marchante, Mary Boone, no vio con buenos ojos este cambio de estilo en la línea de su representado (al que había adelantado un millón de dólares) y se encontró vendiendo sus cuadros por unos 100 000 dólares cuando en los años de bonanza habían superado en varios múltiplos esa cantidad.

En otras palabras, el cliente espera de antemano un producto concreto, la “firma” a la que aludíamos y que es garantía de un valor determinado por el mercado del arte al remitir a una personalidad considerada por éste como “interesante”. Pero ese mismo mercado excluye de tal personalidad la pulsión por el cambio: si éste ha de darse en el mercado a nivel global, paradójicamente resulta difícil aceptar que se de en las obras individuales de cada autor. Es decir, al mercado le gusta la novedad, pero no que cada artista concreto reinvente su estilo o evolucione. En el caso citado, la historia tuvo un final feliz desde la perspectiva de los negocios: Boone utilizó su notable influencia en el mercado para convencer a los compradores de que la nueva “marca” era tan valiosa como la anterior; pero evidentemente esto supuso un sobreesfuerzo por parte de la galerista, que no pudo aprovechar la inercia derivada del prestigio que Marden ya se había ganado en sus buenos tiempos. Si esta exigencia de que el artista de mantenga fiel a un estilo determinado parece entrar en contradicción con el gusto por la novedad tan propio del arte moderno, la clave para resolver el problema reside en el intermediario: vender una obra

---

de 1987 muchos fondos especulativos buscaron refugio precisamente en valores artísticos, y esa tendencia no ha variado sustancialmente desde entonces, lo que parece mostrar además un vínculo entre el mercado del arte y el blanqueo de capitales. Op. Cit. 52.

<sup>1064</sup> Brice Marden a la revista *Flash Art*. Citado en Haden Guest, 196. La cursiva es nuestra. La frase final es del propio Guest, Op. Cit, 197.

que se mantenga siempre en el mismo estilo no requiere elaborar más que una campaña de valorización. Por contra, cada cambio estilístico puede suponer la permanente reelaboración del discurso teórico promocional, lo que supone el mencionado sobreesfuerzo y por tanto una peor relación trabajo-beneficios. Al anteponer la rentabilidad a cualquier otro criterio el mercado del arte está dispuesto incluso a renunciar a una de sus señas de identidad más características: la novedad. Marden, por cierto, comulgaba con esta imposición hasta el extremo de negarse a trabajar con el galerista Larry Gagosian por haber visto una pintura de Bouguereau expuesta en sus locales, ya que el muy académico pintor francés era el epítome de “(...) una pintura que se opone absolutamente a todo lo que es un artista moderno”.<sup>1065</sup>

Hay pocas excepciones a la línea principal. En las vanguardias históricas se aceptaba sin complejos la evolución estilística de un autor e incluso un cierto grado de eclecticismo en la elección de sus fuentes o en la adopción de unas soluciones estéticas. Mondrian llegó a la abstracción desde la figuración más ortodoxa, y Picasso ha sido uno de los artistas más camaleónicos de la Historia. Sin embargo, en aquel contexto estos cambios se entendían como parte de un proceso de exploración, de tanteo de nuevas vías y de enriquecimiento del lenguaje artístico. El cuestionamiento de la idea de progreso por parte de la modernidad tardía desacreditó el principio subyacente a estas actitudes. Al entender el trabajo del artista como mera opción por un estilo particular, y no como resultado de un proceso de indagación comprometido con un principio más amplio, cualquier cambio radical podía interpretarse como pérdida de los valores genuinos de la obra, como una “traición” más que una evolución. Hay, por supuesto, excepciones, tal y como indica Marchán Fiz al señalar el *nomadismo* como una de las señas de identidad del arte contemporáneo, pero incluso entonces se trata más de otra marca que de una actitud genuina de indagación. Este enfoque “(...) superpone desconstrucciones de la tradición o de la modernidad, entremezcladas con las imágenes de la baja cultura y los mass-media, exacerbando las vibraciones discontinuas de la sensibilidad: “El fragmento, ha matizado Bonito Oliva, es el síntoma de un éxtasis de la disociación y también el signo de un deseo de continua mutación” (...) No sólo las desconstrucciones sino el desmembramiento del concepto de la unidad artística son referencias ineludibles en las frenéticas figuraciones de los ochenta (...) “de algún modo, ha dicho F. Clemente, no creo en el pasado; veo fragmentos y creo en esos fragmentos”, mientras Barceló no sólo se refiere a cómo traiciona su propia obra en aras de las permanentes mutaciones, deudas en gran parte al propio nomadismo físico, sino que asume el fragmento como elemento básico para la construcción de su obra: “Quizá prefiero una mirada (...) fragmentaria, muchas miradas rápidas y poco profundas, o en todo caso muy bien elegidas... El fragmento como manera de construir es un producto absolutamente acultural, de una cierta dinámica de vídeo incluso... Así el fragmento se convierte en algo importante para mi vida” (...) Fragmentación que ya tuvo durante el siglo XIX y aun tiene que ver hoy en día con otra figura artística desprestigiada, anclada con preferencia en el reverso de la modernidad: el *eclecticismo* (...) No obstante, el eclecticismo está desprestigiado por sospechoso. Sospechoso, desde luego, de prodigarse como un brote de la moda y del capricho, como síndrome de la inmadurez y del oportunismo, que tanto evocan en un instante y simultáneamente todos los estilos y estereotipos de prestigio, el refrito y el puzzle”.<sup>1066</sup>

<sup>1065</sup> Citado en Haden Guest, 198. Que el pintor estadounidense fuera discípulo de Albers, comprometido con la campaña contra la memoria que encabezó la Bauhaus, permite explicar su comportamiento. Albers destruyó sus trabajos académicos antes de entrar en la escuela alemana y su seguidor veía la obra de un academicista del XIX poco menos que como anatema.

<sup>1066</sup> Marchán Fiz, 336.

Debemos puntualizar que cuando Barceló habla de lo fragmentario como “acultural” no utiliza el adjetivo más afortunado. Que el eclecticismo y su corolario “nomadista” hayan ido de la mano de los procesos de expansión colonial e imperialista, del proceso de globalización hoy en crisis, y de las grandes migraciones que desde el siglo XIX hasta hoy son el telón de fondo de nuestro entorno, es una demostración clara y palpable de su carácter precisamente “cultural”. Como los primitivistas (a los que a veces tanto recuerda) Barceló nunca es más reflejo de su época y su cultura que cuanto más al margen pretende mantenerse de una coordenada cultural específica, y en su pretensión de distanciarse de una cultura concreta no muestra si no la aceptación del principio *cultural* y *específico* de Occidente más conocido en el ámbito de la estética, el que proclama la autonomía del artista.

El rechazo del Romanticismo hacia las normas se despoja aquí de cualquier pretensión contestataria (salvo en alguna pose ocasional) para convertirse en un instrumento que permite al mercado contemporáneo ignorar sus contradicciones y asumir abiertamente su carácter fetichista. Al margen del sensacionalismo inherente al tono periodístico del párrafo que citamos a continuación, cuando Garrido enumera los tres principios sobre los que pivota dicho mercado, el último de la lista es el más característico: “Agresividad, ideas claras y *falta de prejuicios*. Las armas del “marketing” han dado la vuelta a un mercado que parecía inmutable. Las cifras cantan: 3500 millones de beneficios el año pasado. Éstos son los personajes que han convertido en negocio redondo el arte contemporáneo. (...) El *tiburón* de Hirst se vendió en subasta pública. El marchante Larry Gagosian hizo de cara visible para un anónimo comprador que pagó nueve millones de dólares por él, para donarlo al MoMA al poco tiempo. La venta de una de sus famosas obras, *Pharmacia*, dio unos beneficios de 20 millones de libras; las ventas en White Cube, su galería londinense, se cuentan también por millones... a Hirst le rodea un síndrome de Rey Midas. (...) Para unos, no es más que un intermediario; para otros, un depredador. Pero sabe cómo complacer a sus clientes: las 400 mayores fortunas del mundo”.<sup>1067</sup> En cuanto a Mautizio Cattelan, explica que “...nunca estudió Arte. Trabajó como cocinero, jardinero, enfermero, en una funeraria...Hasta que decidió probar con el arte, por si “ese mundo” le trataba mejor”.<sup>1068</sup> Y parece que para este autodidacta así ha sido: su *Nonna Ora* se vendió por 2.300.000 dólares en Sotheby’s, ha participado en cinco bienales de Venecia, ha expuesto en el Louvre y su obra está en el MoMA y el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles.

Como colofón a su descripción de la situación el mercado del arte en el año en que fue redactado su artículo, Garrido añade un apéndice aun más significativo que el texto principal y en el que sugiere al potencial cliente que se deje aconsejar por las galerías antes de realizar su compra. Lejos quedan estos consejos de aquéllos de Aristóteles, cuando en su *Política* aconsejaba el aprendizaje del dibujo, entre otras cosas, para “juzgar mejor las obras de los artesanos”, para apreciar la belleza y para evitar decisiones erróneas en la adquisición de objetos.<sup>1069</sup> En un momento en que la belleza ha quedado descartada como

<sup>1067</sup> Garrido, 2005. La primera cursiva es nuestra.

<sup>1068</sup> Garrido, 2005.

<sup>1069</sup> “(...) es claro igualmente que hay que instruir a los niños en algunas disciplinas útiles no sólo por su utilidad, como por ejemplo la lectura y la escritura, sino porque mediante ellas puede llegarse a otros conocimientos; e igualmente deben aprender el dibujo, no para no cometer errores en sus compras particulares y para no ser engañados en la compra y venta de objetos, sino más bien porque el dibujo da capacidad de contemplar la belleza de los cuerpos. El buscar en todo la utilidad es lo que menos se adapta a

criterio único de validez puede entenderse, al menos en parte, la inutilidad del consejo aristotélico, aunque no tanto si consideramos que el dibujo también puede educar el gusto de manera más amplia trascendiendo la mera capacidad de captación o comprensión de la belleza. Pero llama la atención el contraste entre el consejo del filósofo griego y el de la periodista moderna. Incluso si es con fines meramente prácticos, Aristóteles confiaba a la educación del cliente su capacidad decisoria en el ámbito estético. En el siglo XXI, por el contrario, se delega esa decisión en la opinión del experto, un experto que lo es no tanto en cuestiones estéticas (sería absurdo requerir también el conocimiento de un criterio normativo en el panorama actual) como alusivas al mercado y a sus cotizaciones. Pero en una época en que se acepta con cierta unanimidad la subjetividad, cuando no arbitrariedad, del gusto de cada cual, resulta sintomático que en lugar de aconsejar que sea el gusto del cliente el que decida, se recomiende que un experto en ventas lo haga por él. En efecto, el valor de cambio se impone por completo al de uso: se presupone que la obra no se compra para su disfrute sino con una finalidad meramente especulativa, *no se entiende como objeto de goce estético sino como inversión*. El “desinterés” kantiano llega aquí a la más absoluta inversión de su enunciado, desplazado por el concepto de fetichismo: la obra, el objeto de arte, *sólo vale en tanto que mercancía*. Es decir, sigue siendo un fin en sí misma, pero no por las particularidades del juicio estético, sino por las estrictamente mercantiles.

Naturalmente, los partidarios del “desinterés” estético o de la subjetividad del gusto (entendida aquí más como veleidad caprichosa que como manifestación de la percepción del sujeto) podrán argumentar que éstos son los resortes que mueven el mercado del arte. Sin embargo, lo único evidente es que para pagar 20 millones por una obra de Hirst el gusto no es condición indispensable, ya que el comprador bien pudo actuar asesorado por un “experto” y es muy probable que así fuera: lo único indispensable es tener 20 millones de los que poder desprenderse en una subasta. Y eso no es algo al alcance de cualquier aficionado al arte ni demuestra, en absoluto, desinterés, ni en el caso del comprador, ni en el de los intermediarios, ni en el del artista que cobra el cheque correspondiente. Es más, siguiendo la línea kantiana cabría preguntarse si el “desinterés” afecta más al gusto del comprador o a la facilidad con la que se desprende de una suma de tal envergadura; puesto que un caso semejante lo que pone sobre la mesa es que el “libre juego de las facultades” de la imaginación y del entendimiento se puede aplicar indistintamente a la estética o a las finanzas.<sup>1070</sup> Durante la década de los 90, los tres principales museos neoyorkinos, el Metropolitan, el MoMA y el Guggenheim, crearon fondos para estudiar el impacto económico que sus principales exposiciones habían obtenido en el bienio 92-93 (Magritte y Jusepe Ribera en el primero, Matisse en el segundo y la vanguardia soviética en el tercero) concluyendo que más de un millón doscientas cincuenta mil personas habían visitado las cuatro muestras y habían dejado en las arcas locales cerca de 600 millones de dólares, y que la vida cultural de Nueva York era el principal acicate aducido para visitarla. Meléndez, Struense, Heinitz o Hagerdon ya habían dejado constancia de que la academia

---

las personas magnánimas y libres.” Aristóteles, VIII, 460. Es cierto que para Aristóteles esta faceta estrictamente práctica del dibujo es secundaria en sus consideraciones; como más tarde Rousseau y otros autores decimonónicos, el filósofo griego concebía el dibujo ante todo como un método de conocimiento, un método para “aprender a ver”. Pero esto no significa en absoluto que elimine su función más utilitarista. Para Rousseau, v. Bordes, 2001, 503 y ss.

<sup>1070</sup> En esta época en que el problema del arte es el lenguaje y el dotarse de un discurso justificador, no faltará sin duda quien defienda que las finanzas son una de las Bellas Artes. Y desde ciertos presupuestos, resultaría casi imposible refutar semejante pretensión. No en balde Warhol afirmaba que “Ganar dinero es un arte”. Citado en Carrillo, 19. Para la expresión del filósofo alemán, Kant, 1970, 116 y ss.



era útil a las finanzas del rey y los burócratas responsables de estos fondos de investigación habían mostrado exactamente lo mismo para el estado moderno.<sup>1071</sup>

Hasta aquí nos hemos centrado en la región más privilegiada del mundo de las artes, la misma que en su momento gozó del favor de los distintos mecenas que desde los momentos de esplendor del Renacimiento supieron recompensar con largueza a los artistas más destacados. Sin embargo, en su momento ya aludimos a Wittkower y sus citas sobre el “proletariado artístico” que malvivía en la Roma renacentista, y Pevsner nos presentaba a las promociones que salían de las academias decimonónicas sin que el estado pudiera ya satisfacer la abundante oferta con una demanda a su medida. En el mercado moderno se da una combinación de ambas situaciones, y conviene remarcar que al menos en este caso la academia sigue garantizando un mínimo de protección a sus alumnos al darles una titulación que les permite integrarse en el funcionariado en el papel de docentes. Teniendo en cuenta lo exiguo de la proporción de artistas que logran mantenerse con su obra, es una ventaja modesta pero a la vez considerable: “La historia del arte está llena de fracasos, (...) pero el mundo artístico se ha convertido en una institución tan enorme en estos tiempos que los artistas que han pasado por el sistema docente pueden aguantar normalmente en la enseñanza. Pero los chavales del graffiti, sin formación oficial, no tenían esa red de seguridad.”<sup>1072</sup> Cuando se refería a la hornada de artistas callejeros que los galeristas lanzaron entre las décadas de los 80 y 90, Basquiat hablaba de autores introducidos en el mundo del arte por los marchantes pero que se consideraban “acabados” con apenas veinte años al ser abandonados por los mismos representantes que les habían hecho temporalmente famosos. Incluso cuando Delacroix se vio privado de encargos públicos durante ocho años por su indisciplina ante la directiva académica, pudo capear el temporal dignamente. Su prestigio se había cimentado en una práctica a la que siguió ciñéndose. La fama de los artistas callejeros a los que alude Basquiat, en cambio, fue posible sólo mientras los agentes del mercado fijaron su atención en ellos, y desapareció cuando lo hizo el único argumento que esgrimían, y que no era otro que esa atención.

Fuera del funcionariado, en el campo del arte en sí poco es lo que puede hacer la academia, no sólo por la reducción de los encargos gubernamentales sino también por el proceso descrito de integración de sectores extraacadémicos en el circuito oficial de concursos públicos. Los años 80 fueron los que vieron el despegue definitivo de las cotizaciones del arte, pero este despegue no fue análogo al de los años 40 y al no verse respaldado por la prosperidad de las clases medias (que ya entonces comenzaban a decaer) sólo benefició a un porcentaje ínfimo del total de profesionales. De hecho, en 1989 la prensa publicaba que sólo el 3% de los artistas españoles podía vivir de su trabajo, y el panorama seguramente sería extrapolable al resto del ámbito occidental con ligeras variaciones en las cifras y muy pocas excepciones a la norma (siendo la más paradójica la de Holanda, que ha pasado de ser el estado pionero en la extensión de un mercado liberalizado a ser el único país de Europa en el que el gobierno mantiene un fondo económico de apoyo a los artistas).<sup>1073</sup> Así, en esa época y en Nueva York, el

---

<sup>1071</sup> Haden Guest, 18. Para las afirmaciones de los academicistas, ver 2.3.3.2.

<sup>1072</sup> Haden Guest, 147.

<sup>1073</sup> Haden Guest, 211. El estado holandés se compromete a comprar un fijo de obras de arte a aquéllos que aparecen censados como “artistas”, quién sabe si para limpiar la mala conciencia que puede quedar en un país que alumbró una de las mejores escuelas pictóricas de Europa sin ser capaz de darle el prestigio que sí se daba a los academicistas. Guest critica este modelo porque produce un estado de cómodo aburguesamiento en los artistas holandeses del que sólo escapa el famoso Rob Scholte. Su simpatía por Scholte es tan discutible como su antipatía por los artistas “aburguesados”. Su pose es poco menos que un reflejo de la actitud romántica de desprecio ante todo lo abiertamente vinculado al poder político, desprecio que se cuida mucho

mantenimiento de un estudio costaba aproximadamente 25000 dólares anuales, pero del examen fiscal se deducía que los ingresos medios de los artistas de la ciudad rara vez superaban los 10000.<sup>1074</sup> Y no hablamos de artistas conscientemente marginados, como románticos o bohemios, sino del estado general de una profesión que obliga a muchos de sus practicantes a buscar un pluriempleo o, como ya hemos aclarado, a “regresar” al terreno académico en el que se han formado. Todo ello por no encontrar apoyo a sus propuestas en el entorno que rodea al arte más cotizado, al tiempo que el público general ha visto precarizarse su situación y carece de los medios o de las inquietudes que le permitan constituirse en una alternativa desde el campo de la demanda. Por tanto, sería un error tomar la parte por el todo y pensar que del proceso de dignificación de las artes sólo se han visto excluidos los artesanos, como explicábamos en 2.5. En rigor, a la larga ese mismo proceso ha acabado por concentrar grandes fortunas en unos pocos elegidos, con otra gran diferencia sobre la Europa cortesana o la Francia de la Restauración: quienes “eligen” no son ya generalmente representantes del estado, sino los nuevos agentes que en su ascenso desempeñan el papel de los mecenas tradicionales. Y la minoría elegida, sea o no académica, es proporcionalmente mucho más escasa en la actualidad que en los años de Miguel Ángel o de David. Pero también mucho más rica.

Las críticas a la situación del arte moderno hace ya mucho que dejaron de ser exclusivas de los academicistas (academicistas que hoy podemos considerar aún más marginales que los movimientos de vanguardia), y han venido originadas no sólo por la naturaleza formal de las obras sino también por la falta de criterio que parece dominar el escenario, sin unas reglas del juego claramente establecidas ni un consenso mínimo en la propia delimitación de los que es arte o lo que no.<sup>1075</sup> Sin olvidar el factor prestigio, el gusto fue reemplazando a las normas como criterio preponderante en la valoración que la obra adquiriría en el mercado, pero la falta de un referente general y el creciente peso de la subjetividad del cliente facilitaron la falta de concreción y la arbitrariedad en la relación dada entre la calidad de una obra y su precio, hasta tal punto que dicha calidad ya no es un factor de peso. Si esto nos sitúa en el terreno de lo que coloquialmente se ha dado en llamar “mal gusto”, debemos ser justos y recordar que este problema no ha sido ni mucho menos exclusivo de nuestros días, pues su denuncia se viene produciendo desde que las primeras crisis del mundo del arte se hicieron evidentes para algunos autores, como Nicolás de Azara:<sup>1076</sup>

“La decadencia de las Artes no tanto se debe atribuir á los Artífices, como á los aficionados y ricos que encargan las obras. *La ignorancia y la barbarie de estos fuerzan á*

---

de aplicar a la sumisión a las normas del mercado privado, y que aquí es llevada al extremo e interiorizada por el autor al que ensalza. Tomemos por ejemplo estas declaraciones del artista “independiente” alabado por el crítico: “*Quiero ser un gran empresario. Es necesario. Es importante para mí. Y luego soy sólo el director (...)* Una cosa es segura: cuando alguien hace una pintura en mi taller (del principio al fin, *sin que yo mueva un dedo*) entonces es Rob Scholte al cien por cien”. Op. Cit. 215, la cursiva es nuestra. Scholte sólo ansía ser un patrón y delega la faceta “mecánica” en subalternos cuyo trabajo le pertenece por el mero hecho de haber sido realizado en un taller de su propiedad. ¿Acaso hay algo más “burgués” que esto?

<sup>1074</sup> Diario *El País*, 30 de mayo de 1989, y *Art in America*, 1988, ambos citados en Ramírez, 1992, 57.

<sup>1075</sup> La crónica de este estado de cosas se ha realizado desde posturas muy variadas, que en absoluto muestran ya vínculos institucionales o acatamiento de una directiva gubernamental. Sea desde la ironía de Wolfe (Wolfe, 2004), desde la aceptación resignada de Rubio y Ramírez (en Suárez, Alicia, 1980 y Ramírez, 1992) o desde las posiciones más complejas y matizadas en que se ubican Fiz y Umberto Eco (Marchán Fiz, 1988, Eco, 1995) en el momento presente puede decirse que el Romanticismo genuino (que no sus sucedáneos) se ha convertido en objeto de la misma tendencia al rechazo que en su día tuvo que soportar la academia.

<sup>1076</sup> Aclaremos que aquí el término “crisis” alude a la degradación (real o presunta) de la calidad de las obras producidas, no al valor de su cotización. Como podemos comprobar en este epígrafe, el mercado del arte sigue gozando de buena salud incluso en medio de la crisis (ésta sí) *económica*.

*los primeros, quando los emplean, si son hábiles, á renunciar sus idéas; pero las mas veces, por simpatía de necedad, prefieren para las obras al mas negado, ó al mas intrigante. No consideran la deshonra que les acarrea tal conducta, ni la propia infamia que eternizan con su dinero; pues nadie verá una obra pensada y executada á despecho de la razón, que no bautice de ignorante y barbaro al que la mandó hacer. El mal no está, pues, tanto en los Artífices, como en los que mandan hacer las obras, y en los que las pretenden juzgar”.*<sup>1077</sup>

En plena gestación del Neoclasicismo, el protector de Mengs, con su alusión a los intrigantes, denunciaba un vicio que ya hemos visto firmemente insertado en el engranaje académico. Pero del conjunto del párrafo se infiere que este autor veía claramente que la autoridad en las artes ya era más ejercida por los mecenas y por los críticos o filósofos (los que “pretenden juzgar”) que por los propios artistas; y no podemos entender como casual que en aquellos años los gremios estuvieran ya en vías de extinción. Como hemos podido comprobar, en lo que al arte de élite se refiere, el papel que antaño desempeñaran los filósofos, los humanistas o los artistas más cultivados no es ya de su dominio. Podemos decir que en el nuevo panorama son los galeristas, los museos, las casas de subastas y los críticos (por más que en los últimos años la influencia de estos últimos se haya visto mermada) los que ejercen como conformadores de la opinión y las tendencias dominantes. Pero lo hacen marcando estrategias que, si bien son claramente deudoras de la estructura organizativa académica, difieren cada vez más de lo académico en cuestiones doctrinales por entender el beneficio económico como móvil casi absoluto. Y esta nueva doctrina exige de los artistas adaptarse a un entorno en el que los conocimientos tradicionales son generalmente vistos como un anacronismo y la habilidad manual como competencia del subalterno. En cuanto a las normas, se certifica lo que dijera H. Damisch: “Una norma ni se inventa ni se descubre, *es un asunto de institución*”.<sup>1078</sup>

En el Renacimiento los artistas difundieron sus teorías a través de los tratados y desde el Barroco la academia lo hizo a través de las conferencias. En 1967, en cambio, el “Times”, el “New York Times” y el “Connaissance des Arts” comenzaron a publicar el Índice Times-Sotheby’s en el que lo único que constaba era la gráfica de cotizaciones de las obras de arte mejor pagadas. La nueva norma quedaba así *instituida*.<sup>1079</sup>

---

<sup>1077</sup> Nicolás de Azara, “Noticias de la vida y obras de Don Antonio Rafael Mengs”, XLIII. Mengs, 1989. La cursiva es nuestra.

<sup>1078</sup> Citado en Alcayde Egea, 69, Nota 19.

<sup>1079</sup> Haden Guest, 56. El índice obtuvo una excelente acogida entre los lectores, pero fue cancelado en 1971 cuando comenzó a mostrar una inexorable tendencia a la baja de las cotizaciones. Al parecer, el problema del sistema es que no había tenido en cuenta el arte contemporáneo, que era el terreno donde se iban a producir algunas de las maniobras más rentables ya durante esa década. V. tb.

[www.es.artprice/artmarketinsight/reports](http://www.es.artprice/artmarketinsight/reports) El portal Artprice fue fundado por el escultor Thierry Ehrmann como una de las principales guías de referencia para los compradores de gama alta a nivel mundial. Sus contenidos ya no tienen nada que ver con el discurso de sus antecedentes renacentistas, y sin embargo, fue en parte gracias a ellos que los artistas de mayor nivel cotizan en las cifras que expone Ehrmann.

### 3.3: Del “pintor filósofo” clásico al “artista ejecutivo” contemporáneo.

“La vanguardia es el mercado”.<sup>1080</sup>

En uno de los pasajes más difíciles de su “Crítica del Juicio”, aquél en el que Kant intenta conjugar su idea de genio con la necesidad de sujetarse a unas normas y a una práctica, el filósofo alemán afirmaba: “Aunque se distinguen mucho uno de otro el arte mecánico y el arte bello, el primero como mero arte de la laboriosidad y el aprendizaje, y el segundo, del genio, *no hay, sin embargo, arte bello alguno en el que no haya algo mecánico*, que pueda ser comprendido y ejecutado según reglas, algo *que se pueda aprender* como condición constituyente esencial el arte, pues algo debe ser allí pensado como fin, que si no, no se podría llamar arte a su producto, y sería un mero producto de la casualidad”.<sup>1081</sup>

Por su parte, a principios de la década de los 80, bajo circunstancias muy distintas, el artista Peter Halley declaraba: “Aprender a dibujar una taza de café con perspectiva es simplemente una técnica. *Nunca me ha interesado la tradición artesanal (...) Pintura al óleo, pinceles, manejo del pincel...*”.<sup>1082</sup>

Si en el siglo XIX Baudelaire se lamentaba del escaso bagaje cultural de muchos artistas, otro tanto hacía Georg Jappe en los mismos años en que Halley demostraba su desinterés hacia la faceta manual de su tarea: “(...) los criterios del arte como ciencia no desempeñan apenas ningún papel para los criterios de la escena artística. Conozco a muy pocos artistas que sepan lo que es estética de la información o semiótica: prefieren leer “comics” o novelas cortas”.<sup>1083</sup>

Los artistas más avanzados del Renacimiento habían fundamentado su prestigio en un “saber hacer” y en un bagaje cultural imprescindible para desarrollar una práctica reflexiva y alejada de la meramente artesanal. Por el contrario, muchos de los artistas modernos<sup>1084</sup> más destacados han pasado del “saber hacer” al “saber vender”, y se establece como imprescindible una estrategia promocional en la que lograr llamar la atención u ofrecer un producto presuntamente novedoso pasan a ser prioritarios frente al discurso intelectual. Son saberes, pero de otra índole, una distinta a la requerida por Baudelaire o Jappe. En los talleres de Le Brun el artista planificaba el trabajo de los escalafones inferiores de la jerarquía y daba las instrucciones pertinentes a otros artistas o a los artesanos para que llevaran a término la labor encomendada según unas pautas. Pero Le Brun dirigía el trabajo de sus subalternos desde el conocimiento tanto de la práctica como de varias de las teorías vinculadas a ella, al igual que Rubens hacía lo propio en el ámbito de su taller (bien que a un nivel de talento muy superior al de su colega francés), y no digamos ya un William Morris con su reivindicación en firme de la manualidad y la faceta

---

<sup>1080</sup> Lema de la modernidad tardía, citado en “Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna””, Marchán Fiz, 304.

<sup>1081</sup> Kant, 216. La primera cursiva es nuestra. Decimos “difícil” no por oscuro, sino porque a nuestro entender en ningún momento de su discurso parecen las tesis kantianas tan poco sólidas como en éste, no en lo relativo al párrafo que citamos, sino al encaje del concepto de genialidad con el fondo normativo.

<sup>1082</sup> Haden Guest, 134. La cursiva es nuestra. De Halley podemos decir que fue consecuente con sus ideas, pues abandonó la práctica artística para centrarse en la crítica y en la organización de exposiciones (de obras de otros autores, naturalmente).

<sup>1083</sup> Georg Jappe, en Suarez, Alicia, 140.

<sup>1084</sup> O en su lugar sus representantes, viendo el grado de control que llegan a ejercer sobre la carrera de sus representados.

material del trabajo en los talleres; es decir, *parte de su saber derivaba del propio bagaje acumulado con la práctica*. Hemos podido ver que en muchas tendencias del arte moderno (arte conceptual, body art, cierta clase de instalaciones, etc) se ha intentado prescindir totalmente de dicha práctica, y aunque en otras ésta siga presente lo hace desde un plano de escasa relevancia. De hecho, la frase de Halley manifiesta una opinión bastante extendida en un sector del arte moderno, que renuncia a la faceta mecánica que en cambio para Kant resultaba imprescindible incluso para explicar, y validar, la obra del genio. Sin embargo, y esto es lo más importante, si en principio se podía hablar de una actualización, desde luego que exagerada, de las tesis de un Zuccari o del neoplatonismo medieval, con su menosprecio hacia la materia y hacia todo lo relacionado con su manipulación, parece que en la actualidad incluso la otra cara de la moneda, la intelectual, empieza a entenderse como igualmente prescindible, como si el arte, libre ya de ataduras materiales, buscara emanciparse también de ideas en su afán de alcanzar la autonomía plena.

Un ya veterano David Hockney, uno de los pintores pop mejor cotizados del siglo pasado, publicaba en 2001 su popular “El conocimiento secreto”, intentando probar la deuda de los pintores holandeses hacia la “cámara oscura” y otros instrumentos ópticos semejantes, y considerando que estos avances fueron imprescindibles para que los artistas de aquella escuela alcanzaran el notable grado de naturalismo que los ha hecho famosos (y, como ya sabemos, no muy apreciados por los academicistas).<sup>1085</sup> En su ambicioso ensayo llama la atención no sólo un uso poco profuso y menos afortunado de las fuentes y el desconocimiento de aspectos básicos del contexto histórico, sino también la ignorancia que muestra sobre preceptos básicos del “oficio” y de las técnicas usadas por sus antecesores. Sus intentos de reproducir los dibujos holandeses a nivel experimental, recurriendo al calco sobre las imágenes proyectadas en una cámara, no sólo quedan por debajo de sus modelos originales, sino que muestran la huella inequívoca del estilo de su autor, que fracasa en el intento de obtener una copia “impersonal” (por absolutamente fidedigna) de sus retratados. Entre su trazo y el de los maestros barrocos median las diferencias de técnica y estilo que han marcado siglos de experiencias, y de transformación de las artes y de la visión que se tiene de ellas. Pero el poco rigor de su trabajo y sus discutibles resultados no impidieron que se convirtiera en un éxito de ventas y en un título profusamente citado, no sólo por el lego, para intentar explicar la práctica artística del XVII. Importó más el impacto mediático del “descubrimiento” de Hockney que la calidad de su trabajo; la crítica sensacionalista ya había marcado la senda a los nuevos tratadistas.

Koons, una de las figuras más destacadas del panorama artístico desde finales de la década de los 80 del pasado siglo, es probablemente el ejemplo por antonomasia de esta situación. Aunque su afición al dibujo comienza en edad muy temprana y recibe formación reglada en el Instituto de Arte de Chicago, Koons se ha definido a sí mismo en varias ocasiones como un vendedor: “Me gustaban realmente las ventas. Vender es una forma de control consciente. Vender y dirigir son dos cosas muy importantes en mi arte”.<sup>1086</sup> Tras mostrar sus capacidades como corredor de bolsa en Wall Street con sólo 22 años, decidió

---

<sup>1085</sup> Hockney, 2001. Para un estudio crítico más amplio, Cabezas, 2004. El trabajo de Gombrich (2002) ya bastaría por sí solo para refutar las conclusiones a las que llega el artista contemporáneo; en cuanto al grado de realismo, basta comparar los tanteos que aparecen en su libro con los dibujos que los alumnos de la academia tradicional realizaban en el examen de ingreso (a puerta cerrada y sin “auxiliares”) para demostrar aun más tajantemente que la pericia técnica convierte en superfluos ciertos apoyos de la tecnología. Pero Gropius o los futuristas, entre otros, ya se había encargado de menospreciar la Historia.

<sup>1086</sup> Citado en Haden Guest, 136. El artista Andy Moses certificaba su pulsión: “Estuvimos trabajando dos meses seguidos y era un vendedor de primera. Lo vivía”.

recuperar su antigua afición por el arte, pero debido al fracaso de sus primeras tentativas en este terreno (bien por falta de ventas, bien porque éstas no cubrían los costes) tuvo que reorientar su actividad laboral primero trabajando en el MoMA, lo que él mismo considera como un estudio de mercado, y posteriormente como vendedor de fondos de inversión inmobiliaria, obras de arte y materias primas. Su experiencia laboral no quedó ahí, sino que trabajó igualmente en fondos de especulación bursátil e incluso recibió ofertas para entrar en la nómina de Meryl Lynch. Hasta cierto punto, podríamos decir que su ejemplo no se aleja en exceso del de los artistas pluriempleados de la Holanda del XVII, pero las cifras en que se mueve el arte contemporáneo poco tiene que ver con las modestas sumas que percibían Vermeer o Hals por sus pinturas. No obstante, de entre las muchas diferencias más que podríamos señalar nos interesa destacar especialmente una: como pintores, ni Ruysdael pudo sacar provecho de su trabajo como barbero, ni Hobbema de la cata de vinos, pero Koons fue perfectamente capaz de aplicar sus estrategias como vendedor al mundo artístico sin tener que recurrir en absoluto al complejo armazón teórico de un Alberti o a la pericia de un Rembrandt.<sup>1087</sup> Si cierto clasicismo de raigambre manierista había despreciado lo material a favor de lo intelectual, podría decirse que ahora incluso el segundo de estos elementos era prescindible o, mejor dicho, su polo de acción debía ejercerse desde otras premisas y sobre otros objetivos:

“Koons se mueve con soltura entre balances sobre la evolución de sus obras en el mercado y entiende los resortes de la especulación aplicada a la industria artística. Gestiona su firma como un halcón de los fondos de alto riesgo. *Su cifra de negocios en 2014 fue de más de 113 millones de dólares, según el portal Artprice*. En 2013 una de sus piezas paradigmáticas, 'Ballon Dog (Orange)', alcanzó en subasta los 52 millones de euros sin comisiones”.<sup>1088</sup>

Preguntado sobre el peso que el factor mercantil había llegado a tener en su trabajo y sobre la afirmación de Warhol cuando consideraba ser bueno en los negocios como la forma más fascinante de arte, Koons dejó claros los vínculos irrenunciables entre lo estrictamente crematístico y su enfoque de la cuestión: “(...) *ser bueno en los negocios es una forma de conocerse. Y eso es lo que también me atrae del arte. Tiene que ver con cuestiones metafísicas y con el dejarse llevar por la intuición*. En un ámbito y en otro hay filosofía y es necesario saber gestionarla. Explorar en el ámbito de lo humano es la gran aventura. Es también la gran satisfacción que ofrece el arte.”<sup>1089</sup>

Considerar que el arte y los negocios comparten una “metafísica” podría ser objeto de un debate que sólo tangencialmente afecta al núcleo de nuestra investigación. Lo que parece obvio es que la vaga “filosofía” de Koons podría aplicarse por igual a la venta de obras de arte que a la de automóviles, mientras que en los tratados de Mengs o de Alberti, por ejemplo, la información que recibía el lector aludía inequívocamente al proceso

<sup>1087</sup> No decimos con esto ni que Alberti fuera un artista de escasa pericia ni que Rembrandt careciera de cualidades intelectuales. En cuanto a Koons, no es casualidad que uno de sus promotores en el mundo del arte fuera precisamente el mismo Peter Halley al que citamos en párrafos precedentes menospreciando la faceta “artesanal” del proceso artístico.

<sup>1088</sup> Antonio Lucas, “*Soy el último artista romántico*”, Diario “El Mundo”, edición digital del 9 de junio de 2015. La cursiva es nuestra. El breve artículo de Lucas y la entrevista que lo acompaña no muestran demasiada simpatía hacia el entrevistado y adolecen de cierta ligereza, característica habitual en el mundo del periodismo pero que encaja bien con el perfil del artista estadounidense. No obstante, tanto los datos como algunas de las respuestas de Koons son lo suficientemente certeros como para adquirir una relevancia bastante significativa de cara a nuestro trabajo.

<sup>1089</sup> Antonio Lucas, “*Soy el último artista romántico*”, Diario “El Mundo”, edición digital del 9 de junio de 2015. La cursiva es nuestra.

artístico y sólo en cuestiones puntuales admitía su extrapolación a otros ámbitos. El valor intrínsecamente estético de lo que se vende es meramente secundario, en todo caso al autor lo que le interesa es su valor de cambio o, por decirlo en una palabra, su precio. Pero precisamente porque Koons debe vender *algo* a su clientela es necesario que se preocupe de una práctica o de una producción, y aquí actúa poniendo en valor la separación jerárquica que las academias habían destilado de la pirámide gremial y acentuando la escisión entre el artífice portador de la idea y el artesano que la lleva a término.

Porque en su esquema de trabajo se reproduce a otra escala la añeja separación entre artista y artesano que los talleres de Luis XIV habían consagrado: todavía en los 90 Koons suministraba a los artesanos el material gráfico (generalmente fotografías) sobre el que éstos debían posteriormente elaborar todo su trabajo de pintura o escultura. El taller del marmolista Franco Cervietti se hacía cargo de las obras del propio Koons, pero también de las de otros artistas modernos, como Botero y Henry Moore.<sup>1090</sup> Aunque Koons se ha reivindicado siempre como defensor de los valores del Kistch e incluso como “el último romántico”,<sup>1091</sup> su método de trabajo (que no su estilo) muestra reminiscencias muy claras del procedimiento seguido en los talleres del XVII francés. Cervietti es, por cierto, el único “artesano” cuyo nombre nos deja Guest cuando describe el método de este artista; para el crítico resulta más relevante describir el entramado mercantil y dar los nombres de sus promotores e intermediarios que centrarse en los trabajadores que tienen que dar forma a las ideas del autor. En su fresco del mundo del arte contemporáneo los artesanos siguen siendo básicamente una masa anónima, las “manos” responsables de materializar las ideas del “creador”. En la actualidad, Koons dirige su propia factoría con una plantilla de diecisiete empleados (cuyos nombres tampoco conocemos) encargados de suministrar los “artefactos” que satisfacen la demanda de su selecta cartera de clientes de alto nivel, todo ello bajo la supervisión del marchante Larry Gagosian, sobre el que volveremos más adelante.

Incluso obviando su relación con los talleres, la identidad del enfoque de Koons con el Romanticismo original sólo puede tomarse como *boutade* alusiva al vínculo metafísico que según él comparten el arte y los negocios, aunque esta “metafísica” común dejaría perplejos a sus predecesores. En Koons no aparecen ni el tono reivindicativo del Romanticismo ni mucho menos aun el característico distanciamiento del romántico hacia su época, todo lo contrario: celebra los aspectos más banales de la sociedad de consumo y se hace rico con ello. Sólo podemos establecer un segundo nexo con los románticos en lo relativo a la libertad o a la falta de un código normativo generalizable. Pero si sus (presuntos) precursores del siglo XIX reivindicaban la libertad casi siempre desde una posición contestataria o como derecho a la discrepancia y a la diferencia, la de su epígono es una libertad derivada del conformismo y del acatamiento de unas “reglas del juego” que han tratado francamente bien a su seguidor. En este sentido, ocurre lo mismo con la libertad que con el individualismo: su defensa aparece como una versión distorsionada del original, convenientemente reciclada para encajar en el engranaje del mercado. En la repetición de una serie de vaguedades y lugares comunes como “programa” Koons al menos es coherente con su propuesta: a la exaltación de lo banal (“Banalidad” fue el título de su gran exposición de 1988) se llega gracias a un discurso igualmente superficial. Incluso cuando defiende “(...) que la seriedad con que se tome una obra de arte se relaciona con su valor. El mercado es el gran crítico”, reconoce que para él no hay más

---

<sup>1090</sup> Haden Guest, 158.

<sup>1091</sup> Haden Guest, 152, y Antonio Lucas, Op. cit.

“valor” que el monetario, aunque tenemos que coincidir con su conclusión en lo que al “crítico” se refiere.<sup>1092</sup>

Michael Craig Martin, un artista conceptual estadounidense, no tuvo demasiada fortuna en el circuito artístico y recaló en el ámbito de la enseñanza impartiendo clases de arte en la escuela británica Goldsmiths; la descripción que leemos de esos centros podría ser cuestionable: “son el receptáculo de estudiantes que no pueden ir a verdaderas universidades, y *los estudiantes de arte tenían fama de ser bastante cortos de luces*”,<sup>1093</sup> y si bien Martin desmentía esta aseveración destacando la inteligencia de su alumnado, lo que sí es cierto es que en su aula “Casi nadie aprendía a dibujar ni a pintar”.<sup>1094</sup> Algunos de sus discípulos demostraron de manera contundente que estas habilidades apenas tienen ya relevancia en la estética contemporánea. Guest ironiza sobre el particular aludiendo al entorno de la época, que en los países anglosajones estuvo marcado por las políticas liberales de las administraciones de Reagan o Thatcher:

“...nada complacía más a la señora Thatcher que afrentar a los señores. Ella había demostrado que compensaba ser un joven empresario ambicioso y arribista, y eso no sólo lo entendieron los *yuppies*. También los escritores y los artistas lo captaron”.<sup>1095</sup>

El discípulo más aventajado de Martin fue Damien Hirst, al que ya aludíamos en el epígrafe 2.2.3 como el nuevo “Rey Midas” del arte. Hirst asistió a una escuela de arte en Leeds y demostró cierta aptitud para el dibujo. Su justificación del abandono de la formación reglada sigue la misma línea expuesta por Halley: “Llegué al punto en que sabía que si seguía sería un perfecto dibujante. Entonces lo dejé”.<sup>1096</sup>

Tras ser rechazado en otros centros, Hirst recaló precisamente en Goldsmith, donde pudo despreocuparse de cualquier aspecto que tuviera que ver con la faceta técnica o el “oficio”: “Nunca pude pintar (...) Siempre me aterrorizó el vacío blanco. Sencillamente no podía decidir qué pintar allí. ¿Figuras? ¡Santo cielo! ¿En qué posturas debía ponerlas? *Nunca trabajaba* (...) Descubrí que en los *collages* podía trabajar con elementos que ya estaban organizados. Yo los disponía”.<sup>1097</sup> Tal vez fuera reflejo de alguna actitud inconsciente, pero hemos subrayado su afirmación de que “nunca trabajaba” y su pulsión por las facetas organizativas porque por muy moderno que se pretenda Hirst, en sus afirmaciones percibimos claramente los ecos del menosprecio hacia la faceta crematística y manual del arte que, entendido como oficio, había sido arrinconado en la estima de los principales defensores de las “artes liberales” desde la Antigüedad hasta el Neoclasicismo. Como ocurriera en el discurso en el que se dejaba claro que el arte no podía “ejercerse de oficio” y que trabajar para vivir era impropio de gentes nobles, el autor británico tampoco trabaja: *organiza*. Hirst es el nuevo Le Brun, pero no ha necesitado aprender a dibujar para ejercer como tal.

Por tanto, si de las declaraciones (y la trayectoria) de Koons podemos inferir el predominio de su faceta como vendedor, en el caso de Hirst la que se impone es la de

---

<sup>1092</sup> Citado en Haden Guest, 152. Op. Cit para la descripción de la exposición aludida y de sus consecuencias legales.

<sup>1093</sup> Haden Guest, 280. La cursiva es nuestra.

<sup>1094</sup> Craig Martin, citado por Haden Guest, 280.

<sup>1095</sup> Haden Guest, 281. La segunda cursiva es nuestra.

<sup>1096</sup> Haden Guest, 281.

<sup>1097</sup> Damien Hirst, citado en Haden Guest, 282 y ss. Tal vez fuera un reflejo de alguna actitud inconsciente, pero hemos subrayado la afirmación de que “nunca trabajaba” por el claro vínculo que muestra con el ancestral debate que confrontaba a las “artes liberales” con las “mecánicas”.



organizador. Hasta mediados de los 90 su especialidad consistía en organizar exposiciones colectivas en las que él participaba como un autor más y su entorno le consideraba más un empresario que un artista. En este último ámbito, dos hitos marcan su consagración en el mundo del arte contemporáneo: el impacto de su “Imposibilidad física de muerte en la mente de alguien que vive” (básicamente, un tiburón conservado en un tanque lleno de una solución de agua y formaldehído), en 1992, y la concesión en 1995 del galardón Turner, probablemente el más famoso del arte europeo. Su “tiburón” fue posible por la financiación de Charles Saatchi, el marchante más próspero del periodo, al que se estimaban unas ganancias hasta la fecha de unos 150 millones de dólares, y el premio Turner se financiaba con los fondos de la empresa Drexel Burnham, especializada precisamente en otro de los negocios especulativos por excelencia, el de los llamados “bonos basura”.<sup>1098</sup> No podemos considerar ambas cuestiones como meramente accidentales, salvo que consideremos también accidentales los vínculos de los Rockefeller con el expresionismo abstracto o el fuerte incremento del capital invertido en “filantropía” por las grandes fortunas y fundaciones privadas. Si Koons había recibido al menos una enseñanza elemental en los procedimientos, por más que luego delegara toda la faceta “artesanal” en manos de sus ayudantes, Hirst ha sido un caso aun más extremo, ya que aunque le concede aptitudes como dibujante en sus comienzos en Leeds, Guest alude a su incapacidad para lidiar con las (mínimas) facetas prácticas que requiere el apartado más tradicional de sus producciones.<sup>1099</sup> Pero ni esto ni su reducción a una fácil ironía del discurso alegórico o metafórico (que serían tan el gusto de los clasicistas del XVII) han mermado un ápice su capacidad para convertirse en otro de los artistas más cotizados de las últimas décadas. Y ha sido así en ambos casos a pesar de que ninguno ha recibido apoyo de los estamentos académicos, ni puede decirse que hayan hecho alarde de un discurso tan elaborado como el de un Leonardo o un Mengs. Sin entrar a realizar una valoración crítica de su obra, lo verdaderamente trascendente a la hora de explicar su éxito fue su capacidad para asimilar los mecanismos del mercado y granjearse el apoyo de las fortunas apropiadas, si bien éstas han probado un interés por las vertientes teórico prácticas considerablemente menor que el de los mecenas renacentistas.

El posicionamiento ante su papel que asumen estos autores privilegiados por el sistema, hace que estas palabras trasciendan de su toque irónico para dar una descripción bastante aceptable de los hechos: “Al mezclar continuamente el gran capital con las peculiaridades del arte, parece que el primero se “artistifica” y el segundo se “capitaliza”.

---

<sup>1098</sup> Haden Guest, 283 y ss. Al parecer, Hirst se limitó a comentar que le gustaría embalsamar un tiburón, y fue Saatchi quien le animó a seguir adelante con su idea; el artista de moda ya tenía una cierta experiencia trabajando con seres vivos (vacas, cerdos, larvas, etc) y sus principales preocupaciones “técnicas” tenían más que ver con la conservación de los cuerpos y con el deshollado de los mismos, terrenos en los que se movió más por puro tanteo que siguiendo un procedimiento analítico o un estudio detallado de los procesos. Como ya señalaremos, un aspecto común a buena parte del arte contemporáneo es la dificultad de mantenimiento que presentan sus obras, altamente susceptibles al deterioro. En cuanto a la empresa Drexel Burnham, en los años en que Guest redactó su trabajo el término “bono basura” era prácticamente desconocido para el gran público y sólo se ha hecho popular a raíz de la gran crisis financiera que arranca en los años 2007-2008. La prácticas especulativas de estas empresas consistieron básicamente en obtener beneficios mediante la venta de productos de alto riesgo con un valor muy inferior al desembolsado; el tipo de arte que se ha promovido a través de los premios Turner se puede entender mucho mejor si remarcamos la naturaleza de sus financiadores y de los “valores” que pretenden promover. Una vez más, un artista “genial” y que ignora las normas del arte tradicional se convierte en un magnífico reflejo del sistema que le sustenta.

<sup>1099</sup> En una de sus instalaciones se colocaron enormes pinturas circulares, realizadas por un ayudante, el cual vertía pintura sobre un disco giratorio “como en las atracciones de feria” [sic] El intento de Hirst de realizar la misma operación concluyó con una “porquería de acuarela primigenia”, según el crítico. Haden Guest, 303.

Por eso se habla ahora de artistas y galeristas que son excelentes financieros, y de banqueros o directores de empresa que aparecen descritos como “artistas”, verdaderos “genios” de la fusión, la transacción o la especulación. Así es como se nos pretendería hacer creer que la economía está regida por simpáticos intuitivos mientras el mundo del arte lo está por odiosos calculadores”.<sup>1100</sup> En esta reflexión hay más que ironía. Si Baudelaire o Wilde habían convertido al crítico en artista, parece claro que ahora es el turno del hombre de negocios, y como tales debemos entender a varios de los artistas más destacados de nuestra época. No obstante, en el conjunto del artículo de Ramírez del que extraemos esta cita (“Sobre el notorio magreo del arte y el dinero”) su autor no muestra el mismo acierto al describir el mercado del arte como un caso particular dentro del contexto general de la economía, por estar más sujeto a valoraciones subjetivas y ser, por tanto, más vulnerable a la especulación y más opaco a la tasación exacta de su precio. Sin descartar algunas singularidades de lo artístico, el desarrollo de la ingeniería financiera (derivados, preferentes, mercado de futuros, etc.) y el peso que el sector especulativo tenía ya en los años en que el historiador escribió ese texto nos inclinan a ver el mercado del arte más como *arquetipo* del capitalismo tardío que como *excepción* a sus normas. Durante el Romanticismo el arte se avanzaba a su época al reclamarse como fin en sí mismo; hoy, con la mercancía considerada desde esa misma óptica de autonomía, el arte ha pasado a ser otro ejemplo más en el mercado y su particularidad deriva en todo caso del extraordinario grado de identidad que muestra con los resortes del sistema.

Lo que rige para la relación de los artistas con su labor lo hace, con más motivo, para los marchantes. De entre los más importantes de las décadas de los 80 y 90 del pasado siglo lo que se destaca no es ni un grado especial de erudición en cuestiones estéticas, ni un hábil manejo de los conceptos relativos a lo artístico, ni un gusto especialmente exquisito o al menos avanzado. Larry Gagosian es hijo de un agente de bolsa, y confesaba abiertamente que su interés por instalarse en Nueva York derivaba principalmente del volumen de su mercado; “Los marchantes, en general, procuran ocultar sus fuentes de financiación, pero incluso quienes han trabajado en estrecha colaboración con Gagosian durante muchos años consideran su financiación peculiarmente misteriosa”.<sup>1101</sup> El mecenas Asher Edelman, que había obtenido su fortuna en el mundo de las finanzas y del arbitraje de riesgo, inyectó sumas masivas en el mercado de las antigüedades para inflar sus precios, con lo que conseguía de paso la revalorización de sus activos en ese campo, y posteriormente imitó a gran escala la táctica seguida por los marchantes franceses en la línea de Durand Ruel comprando la obra de Jules Olitski, un pintor perteneciente al movimiento *color field* y que hasta entonces había sido alabado por el crítico Clement Greenberg pero ignorado sistemáticamente por museos y galerías. “Asher Edelman había elegido a un artista infravalorado lo mismo que había investigado valores a la baja y empresas abandonadas”.<sup>1102</sup> La escalada de cotizaciones que se había producido en los 80 había dejado fuera del alcance de muchas fortunas los precios de los “clásicos” de las

---

<sup>1100</sup> Ramírez, 1992, 60.

<sup>1101</sup> Haden Guest, 167.

<sup>1102</sup> Haden Guest, 186 y ss. La franqueza de Edelman es esclarecedora: “El mecenazgo de los museos y la opinión de los críticos nunca han tenido mucho que ver con el acontecer del arte (...) El suceso artístico tiene que ver con el mercado. No tienes más que remontarte a los Medici (...) o a cualquier otro momento de la historia”. Un repaso histórico, incluso aquél que tome en consideración sólo el periodo comprendido entre el Renacimiento y nuestros días, podría dar con buen número de excepciones a la tesis de Edelman, sobre todo hasta el siglo XVIII, y no digamos ya en el ámbito de las academias, donde era el estado, y no el mercado, el principal agente regulador. No obstante, y como estamos viendo en este apartado de nuestra tesis, nunca el arte ha estado tan claramente subordinado a los mecanismos puramente mercantilistas y tan desconectado de cualquier otro referente que no sea el monetario.

subastas, y con este movimiento se permitía la recuperación para el mercado de lujo de autores que ahora pasaban a cotizarse entre las élites sin llegar a suponer desembolsos desorbitados; el ejemplo de Edelman fue seguido por otros marchantes y coleccionistas y supuso desde la recuperación del trabajo de Eva Hesse hasta la escalada de la cotización de las latas de *Merda D'Artista* de Piero Manzoni a los 38000-67980 dólares en Sotheby's. Por su parte, el galerista Bo Alveryd, respaldado por el Grupo Roc y su fondo de dos mil millones de dólares, gastó más de cien millones en obras de arte en un solo fin de semana en Londres, pero reconocía que en ocasiones *ni siquiera miraba los cuadros que entraban en su circuito de compra venta*. Cuando se le preguntó sobre la posibilidad de inaugurar un museo con su nombre, Alveryd dejó otra reflexión que dio pie a una certera definición de la mentalidad del mercado contemporáneo:

““(…) museo parece un término muerto (...) Aquí en Estados Unidos puede venderse en un museo, pero eso en Europa es imposible. Cuando una pintura llega a un museo, se acabó, se queda allí. No puedes venderla”

O sea que la diferencia entre muerto y vivo es que *lo muerto es lo que no se puede vender*”.<sup>1103</sup>

Otra de las ventajas que ha supuesto para marchantes y casas de subastas la mercantilización radical del arte de élite es la de poder reducir todos los aspectos del proceso a una cuestión monetaria. Los intermediarios más influyentes escogen a “sus” artistas y les imponen unas pautas si quieren exponer en sus galerías, y en cuanto al discurso teórico que Wolfe reclamaba para “entender” una pintura moderna, no es preciso que sea elaborado ni por el artista ni por su agente. Se paga a un intelectual de prestigio para que haga el trabajo, que al fin y al cabo desde el siglo XIX también él reclama su lugar en el podio de las artes. Los catálogos ya eran un importante medio promocional en los salones académicos, y desde el Renacimiento ha sido frecuente que los artistas busquen el apoyo de literatos, humanistas o ilustrados para promover su trabajo. Los responsables del arte contemporáneo no andan a la zaga en ese aspecto, y por ello resulta lógico que Mary Boone pagara entre 25000 y 35000 dólares al escritor Gore Vidal y al filósofo Jean Baudrillard, respectivamente, por los textos para sus catálogos.<sup>1104</sup> Incluso en este apartado, el intermediario se abstiene de elaborar un discurso propio: lo compra por encargo. Y a veces, y como reconocimiento a la importancia capital que ahora adquiere lo que antes era un mero anexo, se dan casos como el de la exposición *Concepts*, celebrada en Leverkusen en 1969 y en la que la única obra expuesta fue el propio catálogo.<sup>1105</sup>

Todo esto supuso que durante los 80 entrara en escena una figura hasta entonces casi desconocida, al menos en tanto que profesión, y de la que Garrido ya nos ha avanzado algún detalle, la del “asesor artístico”.<sup>1106</sup> Básicamente, éste se encarga de actuar como un asesor financiero, y ejerce como guía especializado de la clientela adinerada, a la que informa y aconseja sobre el estado del mercado o el potencial de rentabilidad de las obras expuestas en las galerías que va visitando con sus clientes. A comisión de un diez por ciento con los marchantes, sus ejemplos más destacados, como Estelle Schwartz, presumían de poder vender decenas de piezas en una sola tarde incluso a clientes que no habían visto lo que compraban. En los años de mayor bonanza del mercado neoyorkino las

<sup>1103</sup> Haden Guest, 189 y ss. La cursiva es nuestra.

<sup>1104</sup> Haden Guest, 185.

<sup>1105</sup> Marchán Fiz, 250.

<sup>1106</sup> Mary Cassat, la famosa pintora estadounidense vinculada al impresionismo, y gran amiga de Degas, fue precisamente la responsable de que algunas de las fortunas de su país adquirieran obra del pintor francés. No obstante, podemos suponer que Cassat actuó más como amiga que profesionalmente. Haden Guest, 84.

exposiciones que lo vendían todo antes de inaugurar se convirtieron en norma.<sup>1107</sup> Para el público contemporáneo de las vanguardias históricas un comportamiento semejante, comprar una obra sin conocerla, hubiera resultado inconcebible; pero desde que Duchamp revalorizó un vulgar urinario con el mero gesto de firmarlo, comenzó la rápida inversión de los valores tradicionales: ya no es la obra la que dignifica una firma. Es la firma la que dignifica la obra, y aun podríamos añadir que la firma es en sí misma *la* obra. La entronización del artista por Vasari engrandeció la leyenda de Miguel Ángel y mejoró la percepción que la sociedad tenía de los artistas, pero a largo plazo acabó sirviendo para justificar la exposición de un mingitorio y, por último, facilitó este desplazamiento de los artistas a manos de sus representantes en el que insistimos. Los herederos del “Divino” Miguel Ángel habían engendrado su propia iglesia.

Abríamos este epígrafe explicando que los grandes nombres del arte contemporáneo habían pasado del “saber hacer” al “saber vender”. Aplicar hoy día el programa docente de las academias de arte tradicionales supondría, en el mejor de los casos, formar a los *auxiliares* encargados de concretar las “ideas” de sus superiores en los talleres, unos talleres que la academia sólo aceptó en su seno desde el siglo XIX (con la excepción de los dedicados al dibujo) y que ahora, a pesar de los intentos de Morris o Gropius de convertirlos en el eje de un modelo educativo, han quedado de nuevo totalmente relegados en el mundo del arte. El papel que podría desempeñar la academia es algo que tendremos que analizar en el apartado de conclusiones. Hoy, parece que la autonomía del arte ha llegado a su máxima expresión en lo relativo a la función práctica, a la sujeción a unas normas e incluso a la dependencia de un discurso de fondo intelectual; hasta podríamos considerar que el peso adquirido por los mediadores ha “emancipado” al arte de sus propios creadores, los artistas. Sólo un vínculo se mantiene, hoy más fuerte que nunca, desmintiendo esa independencia: el que ata el arte a los negocios. No creemos exagerado afirmar que si tuviera que adaptarse a nuestros tiempos, la nueva “academia” sería lo más parecido a una facultad de Empresariales. Ya han pasado más de dos siglos desde que Pedro el Grande se anticipara a esa cuestión al introducir un curso comercial en la academia de San Petersburgo, pero en la Rusia del XVIII la escuela comercial era un anexo. Hoy se han dado tantos pasos en esa dirección que el anexo (si fuera necesario) lo constituirían las clases de arte:

“Hoy la elite gerencial está a la cabeza en todos los campos. Tiene tanto poder que ha reestructurado nuestras expectativas y ha reordenado nuestras prioridades. A medida que la organización y la administración se adentran en el orden social, disminuye la diferencia entre lo que al artista define como sus objetivos personales, y lo que los directivos intentan lograr en sus compañías. (...) *La noción de que el éxito es una profesión, incluida la del arte, depende ante todo de la asimilación de los valores de la organización*, quedó perfectamente probada en el “Survival Workshop” (Taller de supervivencia) que se celebró en el verano de 1981 en la universidad de Maryland. Estos talleres se están multiplicando. *Se parte de la base de que para alcanzar el éxito en el gran mundo del arte institucionalizado, se requiere una formación de administración de empresas*. Y deja muy claro que los principios y las prácticas de la gerencia institucional procuran el modelo psicológico adecuado, incluso para los artistas”.<sup>1108</sup>

En el programa adjunto al párrafo reproducido, las “asignaturas” que aparecen tienen que ver con la imposición de metas, legislación, derechos de autor, impuestos,

---

<sup>1107</sup> Haden Guest, 140 y ss.

<sup>1108</sup> Gablik, 64. V. 65 para la reproducción del programa de los talleres.

elaboración de catálogos y portafolios, trato con la administración pública y con los representantes del ámbito privado (marchantes, museos, casas de subastas, etc), organización del espacio de trabajo, seguridad laboral, etc. Entre lo que no aparece, podemos enumerar Perspectiva, Dibujo, Anatomía, Color, modelo del natural, Estética, Historia del Arte, técnicas y materiales, talleres, modelado... Los pilares básicos que definieron las Bellas Artes no se imparten ni bajo denominaciones alternativas y el legado de los tratadistas tradicionales, de Cennini a Mengs, o vanguardistas, caso de Kandinsky, se antoja superfluo. Justificado ya su status privilegiado, y en principio inamovible en su pertenencia al selecto grupo de las artes liberales, *el Arte se ha independizado, en todo caso, del proceso que le permitió llegar a su situación actual de privilegio frente al artesanado*. Pero si el artista académico cambió la autoridad del gremio por la del rey para encontrar un mayor espacio de libertad, el contemporáneo, por su parte, ha cambiado al rey o al estado por su agente. Y en ambos cambios, el incremento de su prestigio ha ido parejo al de su dependencia de los mecenas o patrocinadores, sean estatales o privados.

Las subastas celebradas por las grandes casas que dominan el negocio, y en las que se mueven anualmente decenas de miles de millones de dólares, se han convertido en acontecimientos sociales que reciben una cobertura mediática más centrada en informar de las sumas desembolsadas por los compradores que en examinar las obras adquiridas. Son los auténticos Salones de nuestros días, pero también la tribuna desde la que se imparte doctrina, una doctrina más cuantitativa que cualitativa (de ahí que haya sido en la parte final de nuestro estudio donde más han aparecido las cifras), impartida desde aulas en las que los alumnos han sido reemplazados por compradores. El público de la nueva academia no reacciona ante la sucesiva aparición de obras de arte ni ante sus cualidades estéticas. No aplaude ante un Van Gogh por sus valores cromáticos o expresivos, ni reacciona con escándalo ante los trabajos más transgresores, al margen de que éstos se limiten a adoptar la provocación como norma y no como revulsivo; además, y como decía Gombrich, a los burgueses les gusta que les escandalicen. En lugar de disfrutar de una experiencia estética, ese público se limita a seguir la evolución de las pujas y el incremento de éstas como si se tratara de un acontecimiento deportivo: suspira o aplaude cuando se bate una marca (la suma más elevada pagada por un cuadro, o por un autor vivo, o por un lote, etc.), o celebra incluso con risas que las ofertas no alcancen el precio de salida de algunas obras y éstas sean retiradas para escarnio de algunos artistas, como si con ello se diera algún ocasional escarmiento y se manifestara la autoridad casi absoluta de quienes dominan el negocio. En 1989 se produjo una competición oficiosa entre dos artistas, uno de Estados Unidos (Jasper Johns) y otro de Europa (Picasso) en la que lo único interesante era comprobar cuál de ellos acabaría por obtener la cotización más alta y dar la victoria a su continente. Los 15 millones pagados por una obra de Picasso fueron superados en dos días por los 17 millones desembolsados por otra de Johns. El pintor español acabaría “ganando” cuando una semana más tarde uno de sus cuadros fue vendido por 24,8 millones. No sería exagerado afirmar que durante aquellos días toda la Teoría del Arte se vio condensada en una gráfica con curva ascendente. La tabla de puntuaciones del clasicista Roger de Piles había encontrado una inesperada y simplificada variación algunos siglos más tarde. Si reiteramos que no es extraordinario que el comprador o su representante compren por teléfono o mediante las redes, sin conocer de la obra más que la firma, se entiende que en nuestra época la belleza, lo sublime, lo innovador o lo transgresor han dejado paso a otros móviles entre los cuales aún consigue persistir el de la personalidad, aunque ni siquiera éste lo haga

en su sentido original.<sup>1109</sup> A lo largo de nuestro estudio hemos podido comprobar que el enaltecimiento de las artes ha tenido siempre la remuneración de sus autores como telón de fondo, pero sobre esa base económica habían florecido un discurso teórico tan variado como complejo, un debate que se mantuvo vivo durante siglos y una práctica que apoyada en ambos, pero también en el talento y en una profunda labor de investigación, dejó obras que parecían justificar plenamente los privilegios que se reclamaban. Sin embargo, ese telón de fondo que desde el Renacimiento se había mantenido como un aspecto entre otros, hoy es el único a considerar y todos los demás se perciben como prescindibles. Y precisamente por ello, al ser prescindibles muchas de las áreas sobre las que se constituyó la academia tradicional (doctrina normativa, imposición de un estilo, formación de las nuevas promociones de artistas) ella misma pasó a ser irrelevante.

Cerrábamos el capítulo dedicado a las academias tradicionales refiriéndonos a lo que había quedado fuera de ellas, y ahora recapitulamos describiendo someramente lo que ha quedado fuera de la nueva “academia” constituida por los mediadores. Como en el periodo comprendido entre el XVII y el XIX, la artesanía y las artes menores siguen sin merecer demasiada atención, y los intentos de reclamar una posición para ellas apenas han logrado tímidos avances y, con la incierta excepción de las antigüedades, mantienen casi invariable la distancia que separa a los “obreros” de los “creadores”. A pesar el esfuerzo realizado por iniciativas como las de las *Arts and Crafts* o la Bauhaus, en este terreno los cambios han sido mínimos y sus productos sólo pasan a engrosar el acervo del Arte cuando es el artista (y no el artesano) el que los dignifica, esta vez incluso sin ser necesaria su intervención plástica directa. Porque como Beuys o Ben Vautier afirmaron en su momento “(...) todo lo que es afirmado por artistas como arte, es arte”.<sup>1110</sup> Y sin embargo, la prensa nos informa de que más de nueve décimas partes de los artistas no pueden vivir de su trabajo pese a que, como profesionales de esta actividad, cualquier cosa que hicieran debería ser considerada como Arte y difundida en correspondencia, como ha sucedido con Duchamp, Manzoni, Jasper Johns o el propio Beuys. Queda claro entonces que se necesita algo más que la intervención del artista para que su trabajo se incorpore al Olimpo del mercado de élite, y creemos probado que ese “algo más” es el apoyo y la promoción procedente del mundo del arte, entendiendo como tal no a las “irrelevantes” academias tradicionales sino a las casas de subastas, los grandes museos o los galeristas de mayor nivel. Y por de pronto, éstos han decidido que sólo un exiguo 3% de los autores puedan vivir de su trabajo. O de sus ideas, pues en según qué casos se puede prescindir también del trabajo “material” y volver a relegarlo a los talleres.

Ya dijimos que se hizo mucho y buen arte fuera de las academias mercantilistas; seguramente ahora se de una situación análoga y es más que probable que los mejores artistas de nuestros días no sean necesariamente los más cotizados y continúen por tiempo indefinido sumidos en el anonimato, a la espera de que la “academia moderna” decida al fin sacarlos de él. No nos corresponde a nosotros juzgar sobre este particular, sino en todo caso al tiempo y, en especial, a los agentes (públicos o privados, colectivos o particulares) que en el futuro actúen como garantes del correspondiente status. Pero como afirmamos al cerrar el estudio de las academias mercantilistas, el examen el mercado moderno permite certificar que mientras en todas sus otras funciones el academicismo ha sido relegado a la irrelevancia, en su faceta elitista el triunfo ha sido absoluto.

---

<sup>1109</sup> Haden Guest, 56, 82, 164, 172 y 176 para las descripciones tanto del ambiente de las subastas como de los resortes que estimulan el interés del público.

<sup>1110</sup> Marchán Fiz, 225. V. también Bordes, 2001, 271.

#### **4: CONCLUSIONES:**





## 4.1: Recapitulación.

A modo de recapitulación, nuestro estudio debe concluir comparando las premisas del modelo académico tradicional con las desarrolladas, de manera más dispersa, en la modernidad estética postromántica, modernidad que, como hemos comprobado, ha alumbrado otro sistema de gestión del mundo de las artes, más ambiguo pero dotado de la misma o más autoridad, y perfectamente capaz de suplantar a su predecesor en la mayoría de las facetas sobre las que actuaba.

El academicismo, en el sentido más amplio, se marcó como meta principal el ennoblecimiento de la actividad artística, y para alcanzar sus objetivos desplegó su actividad en diversos frentes de manera simultánea. El primero consistió en desarrollar un amplio discurso teórico que no sólo dotaba de un armazón científico a la tarea del artista, sino que también se proyectaba sobre una determinada visión de la tradición histórica y sobre la recuperación de los estilos vinculados a aquellos periodos, más o menos idealizados, en que los artistas se habían codeado con nobles y reyes con absoluta confianza. Los grandes logros artísticos de los artífices del Renacimiento, y las numerosas obras maestras que legaron, supusieron un apoyo incuestionable y actuaron como el mejor argumento a esgrimir para reclamar un lugar entre las artes nobles, dejando atrás la vieja condición artesanal. Pero la doctrina por sí sola no bastaba, y hemos comprobado cómo desde el primer momento los padres de las futuras academias buscaron el apoyo de papas, nobles y demás mecenas adinerados para mantener las posiciones ganadas y contar con una ventaja en su lucha para liberarse de la autoridad ejercida por los gremios. La necesidad de preservar los logros adquiridos y de justificar la implicación de las élites encontró en la educación su mejor aval, y desde este segundo frente quedó establecida una de las principales enseñanzas de la academia, y su principal razón de ser como alternativa a las estructuras gremiales o al aislamiento del artista en el incipiente mercado burgués. La transmisión de unos conocimientos y la aplicación práctica de los mismos implicaba condensar en una doctrina, con un contenido perfectamente sistematizado, todo el programa de los académicos, hasta entonces disperso en los numerosos tratados, ensayos y discursos, difundidos desde el primer Renacimiento y no siempre compatibles. Consolidada como portavoz de la propaganda señorial y convertida en garante de una tradición, la academia abrió el tercero de estos frentes en el trabajo de difusión e imposición de un código normativo e incluso legal que debía regular toda la actividad artística, desde su mera concepción teórica hasta su plasmación práctica o su puesta en obra.

Durante décadas, el academicismo no sería un sistema más, sino *el* sistema, y a él quedaban subordinados casi todos aquellos que querían ser alguien en el mundo del arte. Incluso cuando la Modernidad removi6 las estructuras de poder sobre las que se sustentaba el clasicismo, el peso de su autoridad, acumulado durante siglos, fue suficiente para marcar decisivamente hasta el carácter de la oposición a su sistema. La mayor parte de las críticas vertidas contra el academicismo siguieron rutas que en su día ya habían transitado los propios academicistas al enfrentarse al legado medieval, por más que las formas logaran, las más de las veces, enmascarar las semejanzas con el modelo refutado o la apropiación de elementos de su discurso.

Así pues, podemos estructurar nuestras conclusiones en torno a tres ejes fundamentales, comunes a académicos y a antiacadémicos: la dignificación del artista frente al artesanado; el establecimiento de una doctrina que transmitir a los futuros artistas,

sea a través del sistema educativo, como hizo la academia, sea a través de los portavoces de la “Institución Arte”; y la relación de dichos artistas con un código normativo, sea explícito (en el caso tradicional) o implícito (en el caso moderno).

#### 4.1.1: La nobleza de las artes (y su autonomía como consecuencia).

En el programa original de las academias no entraba nada parecido a lo que luego se daría en llamar autonomía del arte, y sin embargo pensamos que sin su existencia no podemos entender la aparición de este principio, o no al menos tal y como lo hemos llegado a conocer. El academicismo buscó un código normativo lo más sólido posible y que le permitiera apuntalar sus pretensiones científicas o, cuando menos, racionalistas y objetivas. El Manierismo le fue útil al permitirle aprovechar el prestigio de los más grandes maestros de entonces, y el Racionalismo fue la respuesta natural a las exigencias propagandísticas y de producción a gran escala de la corte francesa. Y de la compleja pero funcional síntesis de ambos modelos tomó su forma más acabada la academia, una forma que apenas experimentaría variaciones dignas de mención hasta el mismo momento de su declive, ya en el siglo XX.

Al entender el arte como una actividad sujeta a leyes establecidas racionalmente y por tanto ajenas a las contingencias del gusto o las modas, y al hacer prevalecer la actividad intelectual y abstracta sobre la ejecución práctica, se estaban desarrollando un discurso y unos hábitos que, sumados a la actividad protocolaria, facilitaban el distanciamiento con la realidad más inmediata, e incluso con la propia práctica del oficio. Apoyada por nobles y monarcas, la academia vivió sus mejores años en un ambiente, el cortesano, que no guardaba apenas relación con los escalafones medios y bajos de la pirámide social, y entre éstos últimos se incluía a los artesanos y demás oficios “plebeyos”, o a los artistas que habían quedado fuera del privilegiado entorno clasicista. El arte pasó de ser embellecimiento de las plazas y espacios comunes, vasto marco para los lugares del culto religioso, un bien público, e incluso un objeto cotidiano, a convertirse en un lujo inalcanzable para la inmensa mayoría, o directamente en instrumento desde el que ensalzar la figura del noble o el monarca. Desde entonces, su vinculación directa a las élites y a sus valores fue difícil de rebatir.

Al margen de su función de exaltación político religiosa, como objeto de lujo era inevitable que se abriera camino la idea de su “inutilidad” desde la perspectiva de cualquier finalidad práctica, y esta idea, unida al germen manierista que el academicismo había preservado durante su desarrollo, caló profundamente incluso entre los movimientos más contestatarios. Como señalaba Valeriano Bozal, la despreocupada frivolidad del Rococó “rebajó” las nobles metas del *Grand Style* a mero divertimento hedonista que se agotaba en su propio disfrute. Y aunque, como explicaremos, Nietzsche entendió que hasta en ese papel interiorizado por el arte había una finalidad, no lo vieron así los intelectuales del periodo, que profundizaron en el camino que los académicos habían tan sólo esbozado.

Cuando los románticos mostraron su oposición al arte oficial y enarbolaron la bandera del individualismo como emblema de su rebeldía, encontraron su mejor apoyo en esa formulación, aún embrionaria, de autonomía, y la desarrollaron hasta sus últimas consecuencias. El artista, rechazado por la corte, se distanciaba de las élites, pero consciente de su posición a priori privilegiada también la relación con las clases populares le resultaba problemática. Su aislamiento en una “torre de marfil” no era si no la réplica contestataria a la que ya poblaban los académicos desde el reinado de Luis XIV, pero si la “autonomía” de éstos no era considerada abiertamente o, a lo sumo, se percibía como accidental, desde entonces para el artista moderno llega a alcanzar el rango de programa: uno que le permite ignorar la tradición y sus normas, y convertir el lenguaje, de suyo

común, en algo sólo particular y distinto para cada individuo, no por los contenidos que transmite, sino por la “gramática” (cuando la hay) que lo organiza.

Pero como hemos podido comprobar, pese a sus protestas y al derribo del sistema tradicional, ni el Romanticismo ni el grueso de las vanguardias que han seguido sus pasos han querido renunciar a la posición privilegiada que los artistas cortesanos y los académicos habían ganado desde el Renacimiento hasta nuestros días, y esta actitud se mantuvo también entre quienes decían reclamar la reinserción del arte en la vida cotidiana o la recuperación de los usos del folclore o del arte de los primitivos. Resulta especialmente llamativo que incluso los movimientos que más duramente se posicionaron contra esta división clasista, que establecía una separación difícilmente salvable entre la alta cultura y la cultura popular o de masas, pudieron dar voz a sus protestas utilizando precisamente el altavoz que les brindaba la ennoblecida posición que se había arrogado para sí la élite de la actividad estética. Si la modernidad pudo asumir éstas y otras contradicciones, no cabe duda de que su ruptura con los códigos establecidos contribuyó a justificar su posición: careciendo de un discurso unitario, o al menos claramente articulado, en el confuso panorama así creado la detección de dichas contradicciones se hacía más difícil.

Si la autonomía fue un refugio, que incluso en los casos sinceros actuaba como coartada, la respuesta más contundente contra la normativa académica fue la idea de “genio”, pero cabe decir que hasta ésta derivaba del concepto de artista “ejemplar” que habían elaborado los manieristas ya desde las mismas “Vidas” de Vasari. La inmanencia del proceso de creación, que ya se apuntaba claramente en los seguidores del tratadista italiano, fue el pretexto que, convenientemente desarrollado por los románticos, permitió romper cualquier atadura con un código común y comunicable y sustraer a la evaluación, e incluso a una crítica racional o ponderable, la obra del autor. Nuevamente un principio emanado del academicismo era presentado bajo un prisma que permitía instrumentalizarlo contra su propia fuente de origen.

Si bien los efectos de esta idea no fueron inmediatos, puede decirse que iniciaron un proceso hasta ahora irreversible que contribuyó a distanciar aun más al “Arte” de las “artes”, pero que también, paralelamente, acentuó la condición alienada de los artistas y les privó de parte de su capacidad para proyectarse sobre la sociedad en la que vivían. El academicismo había erigido un complejo armazón sobre el que sustentar sus reivindicaciones; logradas éstas, los románticos y sus seguidores pretendieron mantener la posición ganada demoliendo dicho armazón y renunciando a cualquier justificación o deuda para con la sociedad: el arte ya no se razonaba, se “sentía”, con lo que reducía su espacio de acción desde lo general y comunicable hacia lo personal e intransmisible. Buscando la autotranscendencia en el disperso ámbito de las “poéticas personales”, se daba el caso de que el arte ganaba nuevos y fructíferos campos en los que manifestarse, cierto, como igualmente lo es que ampliaba sus horizontes expresivos, pero también, y paralelamente, los empequeñecía notablemente en sus posibilidades de establecer una relación con la sociedad. El artista quería decir “más” de lo que le permitían los estrechos cauces clasicistas, pero el desbordamiento de tales cauces, y con él el de otros códigos, provocaba que no siempre “su” público le entendiera. Los artistas se situaron en la posición criticada por Pevsner: la de autores que exigen respeto de una sociedad cuyas

normas rechazan. Y como apostillaba Carrillo, renunciando a sus deberes, los artistas renunciaron también a sus poderes.<sup>1111</sup>

En cuanto a la autonomía del arte, el mero hecho de su evolución en un entorno histórico muestra su dependencia del mismo, y es igualmente obvio que sobre el plano material y como intento de aislarse del medio, para el artista es claramente irrealizable: irrealizable porque en la medida en que se considera “artista” se inserta con ello en una tradición, por más que ésta intente camuflarse bajo las más variadas fórmulas. No se puede pintar al margen de la tradición, la historia o la cultura, porque la pintura es una forma de *cultura* preservada como *tradición* a lo largo de la *historia*, por más que esta tradición muestre variaciones que incluyen, precisamente y en época reciente, la pretensión de ser autónoma o de negarse a sí misma.

Queda no obstante la concepción kantiana, y muy especialmente la específicamente romántica que depura Gautier: ¿puede el arte ser un fin en sí mismo? Nuestra respuesta al respecto sólo puede ser igualmente negativa. Podemos aceptar la tesis de Schiller de equiparar el arte a un juego, pero incluso entonces el arte, como el juego, cumple con una función que le arranca de su ensimismamiento, es también un fin *para* algo:

“*El arte por el arte*. Luchar en contra de que el arte tenga una finalidad equivale a luchar contra la tendencia *moralizante* en el arte, contra su subordinación a la moral. El arte por el arte significa “¡que se vaya al diablo la moral!”. No obstante, incluso esta hostilidad revela el papel preponderante que desempeña el prejuicio. Aunque se haya excluido del arte la prédica moral y el perfeccionamiento del hombre, todavía no se sigue de ello, ni mucho menos, que el arte en cuanto tal carezca de finalidad, de objetivo, de sentido; en suma, que sea el arte por el arte (es decir, la pescadilla que se muerde la cola).

La pasión sin más afirma: “¡Es preferible no tener ningún fin que tener un fin moral!” Pero el psicólogo, en cambio, pregunta: ¿Qué es lo que hace todo arte?, ¿no alaba?, ¿no glorifica?, ¿no selecciona?, ¿no destaca? Con todo eso, el arte *refuerza o debilita* determinadas valoraciones... ¿Es esto algo marginal, azarístico, algo en lo que no participa el instinto del artista? O, por el contrario, ¿no es todo esto la condición previa de la *capacidad* del artista...? ¿Tiende el instinto básico del artista hacia el arte, o tiende más bien hacia el sentido del arte, hacia *la vida*, hacia un *ideal de vida*? El arte es el gran estimulante de la vida: ¿cómo puede concebirse en términos de algo carente de finalidad, de objetivo, de “arte por el arte?””<sup>1112</sup>

---

<sup>1111</sup> Parafraseando a Jean Clair. Carrillo, 269.

<sup>1112</sup> Nietzsche, 2000, 608. En el resto del párrafo, el filósofo alemán también tuvo tiempo para reflexionar acerca de la cara menos amable de la artes, aquélla que desde el Romanticismo ha ido consolidándose en el paisaje estético: “Queda una duda: el arte pone también de manifiesto muchas cosas feas, duras, problemáticas de la vida; ¿no nos quitará con ello el placer de vivir? De hecho, ha habido filósofos que le han atribuido este sentido: Schopenhauer enseñó que el propósito general del arte era “desembarazarse de la voluntad”, y celebró que la tragedia tuviera la gran utilidad de “disponernos a la resignación”. Pero ya he indicado que esto es una óptica de pesimista y un “mal de ojo”: hay que recurrir a los propios artistas: ¿*Qué es lo que nos dice de sí mismo el artista trágico?* ¿No nos muestra precisamente un estado de ánimo carente de miedo frente a lo terrible y problemático? Ese estado constituye en sí una aspiración elevada; quien lo conoce le tributa los máximos honores; lo transmite, *tiene que transmitirlo*, si es que se trata de un artista, de un genio de la comunicación. El estado *victorioso* que el artista elige y glorifica es la valentía y la libertad del sentimiento ante un enemigo poderoso, ante una desgracia sublime, ante un problema que horroriza. Ante la tragedia, lo que hay de guerrero en nuestra alma celebra sus saturnales. El individuo *heroico*, que está acostumbrado al dolor y que sale a su encuentro, ensalza con la tragedia su existencia. Sólo a él le ofrece el artista trágico la copa de esa crueldad tan dulce”.

El crítico Greenberg, que tanto hizo por promover estilos “puros” e independientes de los referentes importados de la vieja Europa, reconocía que incluso el arte “alienado” de las vanguardias estadounidenses aprovechaba su condición para potenciar las capacidades de creatividad e innovación en los artistas, de manera que tal condición se convertía en portadora de unos valores que, vistos tradicionalmente como negativos, pasaban a verse ahora positivamente al encajar en aquéllos que la Modernidad impone.<sup>1113</sup> En otras palabras, incluso la alienación, el distanciamiento del mundo, es palanca sobre la que accionar las fuerzas que mueven al artista a actuar, y esta acción tiene como meta la expresión de sus angustias personales en un intento de sublimarlas.<sup>1114</sup> Bajo cualquier perspectiva, la independencia, al menos como absoluto, se muestra irrealizable. Pero en su afán por romper lazos con el entorno para alcanzar esta meta irrealizable, es evidente que se produce ese estado de distanciamiento al que ya hemos aludido. Y aparece aquí la más grave de las contradicciones: *el artista necesita más que nunca de un intermediario* para que su obra (sin finalidad, porque es “un fin en sí misma”) pueda llegar al público y ser disfrutada. Ya aclaramos que incluso el arte clásico puede admitir diversas lecturas; que donde el lego ve un león, el erudito ve también una alegoría de la fuerza o del poder de la monarquía, pero el artista se puede dirigir al público sin más apoyo que la cultura común que ambos comparten. Y es preciso puntualizar que aunque Staël hable de un “espíritu de conversación” como definitorio del clasicista, opuesto al romántico “recogimiento del alma”, debemos recordar que es precisamente en una conversación donde se alaba, pero también donde pueden defenderse posturas opuestas o ejercerse una crítica, al tiempo que, por su parte, el “recogimiento” deja de serlo en el preciso momento en que se hace público.

Y así, los partidarios del lema de Gautier se diferencian de los autores comprometidos con su entorno tan sólo en que los segundos asumen consciente y abiertamente la existencia de una serie de finalidades que los primeros también tienen, por más que renieguen de ellas, con el agravante de que su negativa a aceptarlas agrava el riesgo de que se les de una orientación contraria a la genuina. De hecho, la misma idea de la “torre de marfil” se ha convertido en tradición, y las tradiciones, como bien sabían los clasicistas, son un patrimonio tomado de un pasado común, y por tanto, crean una relación de *dependencia* (y también a veces, una deuda) con ese pasado.

Tras la descripción que hemos dado en estas páginas de la política de intervención de las instituciones en el mundo del arte, o de los resortes que permiten a los agentes del mercado contemporáneo controlar dicho mundo, sólo podemos concluir que la vigencia de un principio tan cuestionable como la “ausencia de finalidad” obedece, paradójicamente, a una *finalidad*. Pero no del tipo de la defendida por Gautier y sobre la que ironizaba Nietzsche (la “pescadilla que se muerde la cola”), sino del tipo de la defendida, precisamente, por las academias mercantilistas: la difusión y promoción de los valores de las élites. Que son los mismos valores a los que se supone atacaron los autores más contestatarios y los que más hicieron por establecer la idea de un “arte puro”.

---

<sup>1113</sup> Haden Guest, 2000.

<sup>1114</sup> Por dicha sublimación podemos entender tanto el concepto desarrollado por Freud (Picó, 1999) como la idea de catarsis propia de la filosofía aristotélica.

#### **4.1.2: La preservación de la doctrina. La enseñanza como garante de la continuidad de un proyecto.**

No cabe duda de que muchos de los aspectos del programa docente académico pueden parecernos perfectamente cuestionables, pero en el contexto en que se desarrolló la normativa académica lo que contaba no era la autoexpresión de las vivencias personales del artista, ni dar rienda suelta a su fantasía, ni tan siquiera ganar nuevos territorios como el “Auctor” latino. Lo que importaba era formar a profesionales capaces de integrarse en una verdadera industria de las artes que tenía al estado como principal cliente y la propaganda política y la satisfacción del lujo de las clases altas como objetivos prioritarios. En relación a esas metas, y viendo la escala a la que se desarrollaron las academias, debemos considerar que su sistema tal vez no fuera el mejor posible, pero en líneas generales sí cumplió con su cometido de forma más que solvente. El problema del academicismo como modelo educativo, aparte las carencias señaladas a lo largo de este estudio, y que se resumen en un enfoque parcial y demasiado limitado de la práctica y de la relación con el natural, el problema, decimos, comenzó a hacerse evidente cuando intentó aferrarse a una doctrina perenne que no había sido elaborada para atender las cambiantes necesidades del mercado burgués, ni de otro que no fuera el absolutista. El Antiguo Régimen quiso ser eterno y reclamó un estilo a su medida e imbuido de las mismas pretensiones. Concebido para la producción a gran escala y en una línea estilística muy determinada, el sistema académico sólo logró recuperar la sintonía con la sociedad cuando ésta reclamó de nuevo otra grandeza, volcada ahora en la exaltación de las glorias republicanas o nacionales, y el estado respondió a tales exigencias recurriendo a la obra de la institución bajo su tutela y dando salida a las promociones que formaba.

Pero el interludio no podía prolongarse indefinidamente, y menos cuando el mismo estado debía atender también la formación para una industria cada vez más importante y en la que la máquina imponía usos y estrategias cuyas exigencias eran tan perjudiciales para el artesano como ajenas para el artista. Apenas la clientela privada recuperó su protagonismo y las ideas románticas se hicieron dominantes entre las clases medias y altas, la contradicción volvió a hacerse ineludible y su solución aún más problemática. El academicismo contribuyó a engendrar la idea de la autonomía del arte, y aunque nunca la hizo explícita, se dejó arrastrar por ella igualmente al entender su práctica como una actividad inmutable y por tanto ajena al inexorable desarrollo de las demás estructuras sociales y culturales. Sólo en esta cuestión concreta podemos concluir que resultó menos coherente que las tendencias modernas, que, con alguna notable excepción, aceptaron la contingencia de su naturaleza y la posibilidad de un permanente progreso de las diversas facetas de la actividad social.

Los artistas habían trabajado educados para satisfacer un tipo específico de demanda conforme a unos criterios bastante claros. Pero ahora enfrentaban a un público anónimo, dispar en sus gustos, sus necesidades o su poder adquisitivo, en un entorno en el que la cobertura ofrecida por el estado comenzaba a revelarse como insuficiente, lo que bastó por sí solo para cuestionar todo el modelo de enseñanza. Y como en el apartado anterior, también en el caso de la educación el impacto de la idea romántica de “genio” se hizo sentir con tanta fuerza que cambió el curso del mismo proyecto académico. Al entender la genialidad como inefable y ajena a las estrictas coordenadas del racionalismo clasicista, los románticos atacaron a la Academia en su misma esencia, y lo hicieron apoyándose en la reivindicación de la singularidad de cada sujeto y en la negativa a aceptar una regla común para todos. La idea que triunfó en la sociedad moderna era aquella según

la cual el arte “no se puede enseñar”, y por tanto, o bien el artista *nace*, o bien *se hace* por cauces ajenos a los reglados. Vasari difundió la leyenda según la cual Miguel Ángel fue un enviado de Dios amamantado por la esposa de un cantero,<sup>1115</sup> y con semejantes argumentos el padre de la academia colocaba una carga en sus mismos cimientos que esperaría hasta el siglo XVIII para hacer estallar toda una serie de críticas y contradicciones a las que el academicismo apenas supo objetar una argumentación convincente. Las palabras del arquitecto francés Boullée (1728-1799) nos parecen hoy un tópico, pero resulta sorprendente que surgieran de la pluma de un académico del siglo XVIII que fuera además jurado del Grand Prix de Roma, lo que prueba que el ideario de los antiacadémicos también contaba con apoyos dentro de la propia institución, y que se iba abriendo paso en sus esquemas de funcionamiento:

“el razonamiento (...) no sirve para formar artistas (...) en bellas artes no es posible instruir por medio de un método continuado *como en las ciencias exactas*”.<sup>1116</sup>

Cuando Boullée afirma la disparidad entre las artes y las ciencias exactas en lo que a la enseñanza se refiere, incurre en un error de carácter tan evidente como extendido, y ese error es el que nos lleva a confundir *capacidad* con *excelencia*. Ruskin, Mengs y otros teóricos, no todos necesariamente afines a la academia, consideraban que una serie de disciplinas elementales eran perfectamente transmisibles al alumnado, que un grado básico de habilidad podía conseguirse con un esfuerzo que variaba en función del talento. Así lo reconocía uno de los docentes de la Bauhaus, Mies van der Rohe, cuando hablaba de su experiencia en el centro de Weimar y de los resultados de su metodología: “cada principiante, con una formación y dirección correcta, podía convertirse en un año en un buen dibujante”.<sup>1117</sup>

El problema surgía en lo relativo a la *excepcionalidad* (que precisamente por eso lo es). Ruskin entendía que aquí nos enfrentábamos a un problema muy diferente y que escapaba a las capacidades del sistema educativo, ya que si un aspecto clave como, por ejemplo, la composición, fuera reductible a normas transmisibles, *hasta los más grandes serían hombres corrientes*:

“Però el dó de la composició no és donat de manera absoluta a més d’un home en un miller, en la cota més alta, i no succeix més de tres o quatre vegades en un segle (...) D’aquestes veritats generals, se’n dedueix que és impossible donar normes que et capacitin a fer una composició (...) Si fos possible compondre una melodia seguint una norma, no caldria que Mozart ni Cimarosa haguessin nascut. Si fos possible pintar seguint una norma, Ticià i Veronese haurien estat homes normals i corrents. L’essència de la composició rau en el fet que no pot ser ensenyada, en el fet de ser l’operació d’una ment d’una categoria i d’un poder que es segueixen per damunt dels altres”.<sup>1118</sup>

Pero aunque coincidamos en buena medida con la opinión del crítico inglés, en esto las Bellas Artes no se diferencian de las ciencias exactas, *sino que se asimilan a ellas*. Pocos genios han dado las academias (y algunos de ellos renegaron de las mismas, caso de Delacroix), y a la inversa, muchos de los grandes pintores y escultores que admiramos no se formaron en sus aulas. Ahora bien, ¿acaso ha sido diferente en las ciencias? Aceptamos con naturalidad que se puede aprender ingeniería o física sobre la base de unos principios

<sup>1115</sup> Kris y Kurz, 2007.

<sup>1116</sup> Citado en Alcayde Egea, 186. La cursiva es nuestra. Sobre la obra de este arquitecto que nunca llevó a la práctica sus proyectos, Bozal, 2004, 120 y ss.

<sup>1117</sup> Alcayde Egea, 560.

<sup>1118</sup> Ruskin, 1983, 165.



objetivos y razonados, y partiendo de un currículum perfectamente estructurado, pero es evidente que ni todos los ingenieros ni todos los físicos tienen la misma capacidad y que la inmensa mayoría no hará aportaciones de valor a sus correspondientes especialidades: porque a fecha de hoy podemos enseñar al estudiante a ser un ingeniero o un físico, *pero no a ser un Tesla o un Einstein*. Ambos son tan extraordinarios en sus respectivos ámbitos como lo fueron Mozart en música o Tiziano en pintura.<sup>1119</sup> La disciplina puede enseñarse; otra cosa es, como ya hemos dicho, la excelencia (o la genialidad, si se prefiere utilizar el vocabulario romántico) y al menos en esto las humanidades y las ciencias no se distinguen tan claramente como Boullée y algunos defensores de las tesis románticas nos inducen a creer.

Tampoco se trata de negar las diferencias entre disciplinas tan dispares, sino algunas de las que se señalan desde diversas tendencias de la Modernidad como argumento para atacar la posibilidad de una enseñanza de las artes. Podemos coincidir parcialmente con Boullée en que el razonamiento no sirve para formar artistas, siempre y cuando consideremos que es en todo caso insuficiente considerado como *única* vía, pero no si lo entendemos como *auxiliar* a otras estrategias. Una de ellas, la maestría, ha sido clave para entender la capacidad de los grandes maestros del pasado formados en los talleres gremiales, y aunque concedamos que la genialidad no puede enseñarse, parece que sí puede *aprenderse* (o en el peor de los casos, también se puede aprender cómo parecer un genio o cómo llegar a ser un artista cotizado). En gremios, academias o talleres particulares, cotejando en la Naturaleza lo que acaban de ver en un museo, o trabajando conjuntamente con otros artistas, es un hecho que pintores y escultores han tenido *maestros*, y así lo reconocían desde Cennini hasta los nazarenos y Cézanne, pasando por Goya, del mismo modo que Kant aceptaba como inevitable una faceta “mecánica” en toda obra de arte, por muy genial que fuera, que permitía diferenciarla del mero accidente.

Más complejo sería concretar un modelo de enseñanza a partir de lo expuesto, propósito éste que excede de nuestros objetivos. Incluso en un programa elemental, Goya recomendaba seguir el método de Aníbal Carracci, quien, “con la liberalidad de su genio, dio a luz más discípulos, y mejores que cuantos profesores ha habido, dejando a cada uno correr por donde su espíritu le inclinaba, *sin precisar a ninguno a seguir su estilo, ni método*, poniendo sólo aquellas correcciones que se dirigen a conseguir la imitación de la verdad”.<sup>1120</sup> Pero aún este “programa”, que tan laxo resultaba para la academia neoclásica, parece restrictivo a la mentalidad moderna en cuanto habla de “imitación” y “verdad”, o en cuanto recomienda un maestro, en un entorno en el que cada cual se debe dar a sí mismo su propia norma sin precisar de referente alguno.

Precisamente por eso la academia moderna prefiere no interferir con la libertad del alumno. Y como ya hemos dicho, ésta libertad no se entiende hoy como relativa a los gremios (ya desaparecidos) o a la propia academia (que carece de autoridad), sino como relativa a las normas. La academia tradicional explicó, mejor o peor, un “qué” hacer y un “cómo” hacerlo, pero el “por qué” fue quedando anquilosado en un repertorio autorreferencial en el que los principios no se asimilaban como parte de un proceso de indagación o racionalización, sino como un *dogma*. Ya aludimos a la paradoja que supuso

---

<sup>1119</sup> Ya que hemos reconocido que son muchos los grandes maestros que no han pasado por las academias de arte, igualmente en ciencias “puras”, Jenner, el padre de las vacunas, no tenía titulación médica, Darwin no era biólogo, Wegener descubrió la deriva de los continentes sin tener el título de geólogo, las aportaciones de astrónomos aficionados a la astronomía son frecuentes, etc.

<sup>1120</sup> Citado en Santos Torroella, 18.

convertir la práctica académica en “mecánica” cuando era precisamente de las artes mecánicas de las que se quería distanciar. No obstante, limitada por el respeto a la libertad absoluta del alumnado, la academia actual no deja una, sino al menos dos preguntas sin respuesta y encalla en problemas más graves aun. Si el “por qué” tampoco queda claro (la motivación es inmanente y es difícil cuestionar el concepto de autonomía), no hay tampoco un “cómo”, puesto que implicaría una técnica o al menos un método. Y en cuanto al “qué” se resuelve, muchas veces, con cualquiera de las variantes del “Sé tú mismo” que comunican indirectamente con la reivindicación de la personalidad romántica. Pero si la personalidad es un valor en sí mismo (y nunca mejor dicho) ¿qué criterio jerárquico nos permite establecer la diferencia entre la posición del profesor y la del alumno? Biedma López denunciaba la contradicción que suponía delegar todas las funciones activas en el alumno al tiempo que se le mantenía en su categoría “subalterna”:

“la base última y objetiva de los valores que debieran (...) determinar la educación habría que buscarla en la propia naturaleza y significado del saber, en la independencia y libertad del espectador, y no en las predilecciones de los alumnos (*que si supieran lo que quieren, no tendrían por qué serlo*)”.<sup>1121</sup>

Así, la academia clásica planteaba un currículum concreto y explícito, y también por ello más vulnerable al ataque. Por su parte, la contemporánea prefiere mantener el denominado “currículum oculto”, que supone impartir una serie de disciplinas escasamente definidas y mediante una metodología tan incierta como sus propósitos.<sup>1122</sup> En su mera existencia como institución docente, la academia es incompatible con la modernidad; y a su vez, en su negativa a regular de modo coherente un programa, choca con su versión clasicista. No debe extrañarnos que el entorno presentado por los mediadores, y que metafóricamente consideramos “nueva academia”, haya prescindido de implicarse en la educación de manera directa. Prefiere optar por aparecer como difusor, a través de los medios expuestos en 3.2, de los valores que constituyen el modelo a imitar por los alumnos que forman las promociones oficiales, y que en la mayoría de los casos sabemos que remite a prácticas o estrategias incompatibles con un proyecto formativo. Ese currículum explícito de las academias clásicas cumplía un papel que trascendía de lo estrictamente formativo: era depositario de unos saberes recogidos del pasado y que debían legarse a las futuras generaciones de artífices para que perseveraran en su perfeccionamiento; había en él una intención de *perdurabilidad* sobre el terreno definido por la Historia, de modo que cada artista se reconocía deudor de su origen y comprometido con un porvenir que a su vez debía cultivar para las siguientes promociones: no se concebía la existencia de esa “tabula rasa” tan grata a algunas vanguardias.

No obstante, todo este esquema entraba en crisis cuando se contrastaba con la “innovación (que no *revolución*) permanente” de las vanguardias más agresivas, o con el ensimismamiento del creador contemporáneo que no quiere saberse parte de un proceso que le precede y que, a su vez, le sucederá en el futuro. Al incorporar esta visión aislacionista a su programa, la academia queda atrapada en una doble encrucijada, y se mantiene en un precario equilibrio que ni responde al legado histórico que la ha definido, ni da satisfacción a los valores dominantes en la actualidad y defendidos por los mediadores antes citados. Si la vuelta al pasado es tan irrealizable hoy como lo fue para Morris, aparentemente sólo le quedaría aceptar las reglas del mercado.

---

<sup>1121</sup> Biedma López. La cursiva es nuestra.

<sup>1122</sup> Gómez Molina, 1986.

Pero como ya dijimos en 3.3, si aceptamos como irreversible el estado actual del arte moderno y su inclusión en los resortes de ese mercado, habría que retomar la consideración de que la academia moderna debería abandonar su ya maltrecho legado, tomar el camino de los “Survival Workshop” citados por Gablik, y centrarse en técnicas de empresariales y en formar al artista en todo caso no como pintor, escultor o arquitecto, sino como gerente, publicista, vendedor o comercial, que es lo que son principalmente Hirst o Thierry Ehrmann. De tal modo que, en consonancia con las exigencias del mercado de élite actual, se mantendría en ese papel y reservaría a las “artes y oficios” la función de educar y preparar a los artesanos encargados de plasmar materialmente las ideas de sus superiores jerárquicos cuando esto fuera requerido, tal y como hacen o han hecho los marmolistas del taller de Cervietti y los anónimos empleados (que no ayudantes) de Hirst, Koons, Scholte o Frank Stella.

Y decimos “empleados” porque debemos plantear una gran diferencia: el ayudante del taller gremial o el discípulo del maestro de la academia eran también *sus alumnos*. No sólo trabajaban para él, sino también *con él*, y de esa relación aprendían su propio oficio. Como ya hemos explicado, Rubens o Le Brun tenían tanto o más “oficio” que sus ayudantes, sobre todo el primero. Pero hoy, como en ciertos periodos de la Antigüedad o de la Edad Media, el “oficio” vuelve a ser actividad impropia de los artistas, o al menos, de los artistas mejor situados.

Aunque señalemos la paradoja de que, si aceptamos el actual estado como “irreversible”, estamos aceptando también con ello el principio de inmutabilidad tan del gusto de la muy conservadora *Académie Royale*.

#### 4.1.3: De la imposición de la norma a la imposición de la libertad.

La academia vinculó la práctica a unas normas y del ejercicio de ambas, teoría y práctica, obtuvo un prestigio y un renombre. Su discurso fue claro: seguir las normas era la guía más segura para alcanzar la grandeza y disfrutar de los privilegios de que el artista se había hecho acreedor. Para cuando apareció el Romanticismo, el prestigio se había hecho extensivo a toda la profesión (o vocación, si se prefiere) y los artistas se encontraban ya hecho lo que sus predecesores (no todos académicos, por cierto) habían tenido que ganarse. Los privilegios no se obtenían *porque ya se tenían*. Y esta diferencia de matiz fue más que suficiente para refutar la exigencia de los artistas oficiales y transitar por un camino en el que la norma ya no era un medio para ganarse una libertad, sino un obstáculo para la misma. La idea de la inmanencia de un talento natural hizo posible defender que el artista ya lo era “por sí mismo”, pero con ello había olvidado el camino que le había elevado a su posición, del mismo modo que las propias academias olvidaron la crónica de su lucha y dieron por sentados sus privilegios. Las consecuencias para la educación ya las hemos examinado, y ahora queda por ver en qué medida se han manifestado en la práctica profesional.

La cuestión es, como planteamos ya al comparar al artista holandés con el del entorno “italianizado”, ¿es realmente más libre el artista moderno que su contrapartida académica? Es bastante discutible. Algo que se olvida con frecuencia es que los artistas académicos tuvieron muy claro su papel y distinguieron con igual claridad entre las facetas *pública* y *privada* de su trabajo. Se da a entender que al artista se le imponían una ideología y un estilo acorde con ella, y que se le impedía salir de ambos. Pero esto sólo era válido en su faceta estrictamente profesional, e incluso entonces no era raro encontrar variaciones que se distanciaban (aunque fuera prudentemente) del canon oficial.

Pero nadie impidió al académico Turner pintar los (para su época) atrevidos paisajes que hoy le han hecho famoso, ni Goya, también académico, encontró impedimentos para la creación de sus “Caprichos” o sus Pinturas Negras; en los apuntes de Leonardo o Bernini vemos dibujos y esbozos realizados con plena libertad, precisamente porque su función era permanecer en el ámbito de lo personal, o, a lo sumo, servir de preparación a una obra más acabada. Todos ellos fueron conscientes de que en esos trabajos daban rienda suelta a inquietudes personales y, en tanto que personales, difícilmente transferibles al examen por parte de la sociedad, y en especial por la de su época. Estas obras hubieran sido rechazadas por las academias y no hubieran llegado al público siguiendo los cauces oficiales, pero pudieron realizarse igualmente. Tampoco la academia parisina prohibió las pinturas de Manet, de Courbet o de los demás *Refusés*. Simplemente, se vetó su exposición en un espacio estatal, y por tanto sujeto a unas normas “oficiales”, y se les relegó a un anexo. El artista aceptaba que en el momento en que colaboraba con el estado o buscaba proyectarse socialmente debía aceptar unos códigos comunes, esto es, *comunicables*. El académico era tan dueño de su propio ámbito personal como el romántico o el vanguardista de los suyos, pero era al acceder al mundo “exterior” cuando debía plegarse a las normas que se imponían en él.

Esta conciencia clara de la diferencia entre lo común y comunicable, y lo personal e intransferible, fue distintiva del racionalismo académico y donde se manifestó una de las mayores discrepancias que mantendrían con sus contrapartidas. Goya fue un perfecto ilustrado, y aunque en sus informes a la junta académica manifestaba su abierta oposición a muchos de sus métodos, fue perfectamente capaz de satisfacer los requerimientos de la

academia cuando así le fue solicitado en el estilo marcado por ésta. Pero también gustaba de rodearse del pueblo llano y de dar rienda suelta a sus obsesiones en todo ese legado que sólo ahora, con la intimidad del artista convertida en valor por sí misma, podemos reclamar y disfrutar en todo su valor.

Esta claridad en los propósitos y los métodos del academicismo ha permitido a las diferentes variantes de los estilos clasicistas actuar como portavoces de los regímenes absolutistas, de la Francia revolucionaria, de la Restauración, e incluso de los sistemas del llamado “socialismo real”, pero en ninguno de estos casos se adoptó una pose crítica con el sistema al que apoyaban (y *en el que se apoyaban*). Es sólo en la modernidad que encontramos la paradoja de un discurso que externamente cuestiona el sistema o critica sus valores o los códigos normativos, pero que se halla tan instrumentalizado por el entorno mercantil, e incluso por el político, como su contrapartida histórica. Precisamente al reclamar lo personal, lo intransferible, y al imponerlo como valor prioritario, el arte moderno ha necesitado de mediadores que comuniquen sus contenidos, y finalmente tales contenidos han sido los que han querido ver dichos mediadores y no los pretendidos por los artistas. En resumen, entre la pose y los contenidos del artista de la academia se da una relación de coherencia que, en cambio, aparece como altamente cuestionable en el arte moderno.

En su búsqueda de un grado cada vez mayor de libertad el artista se ha ido viendo cada vez más encorsetado, no en lo que se refiere a la elección de un estilo, pero sí en su relación con el medio. Intentando liberarse de los gremios, los académicos acabaron bajo la tutela de los monarcas o del estado, y tratando de emanciparse de las academias y sus normas, los artistas románticos y posrománticos acabaron dependiendo de los críticos y los galeristas para poder vivir de su vocación y no caer en el olvido. Es un hecho que los artistas siempre y en todo momento han dependido de una clientela (toda sociedad es un juego de interdependencias recíprocas); pero los gremios, con todo y que mantuvieran una jerarquía, dictaban sus propias normas, preservaban sus tradiciones y trataban directamente con sus clientes. La academia mantuvo la mayor parte de esos privilegios e incluso potenció algunos, pero perdió la capacidad de gestionar sus propios recursos económicos. Hoy, los recursos, cuando los hay, son gestionados por intermediarios, y aunque éstos no impongan unas normas claras, tampoco están obligados a exponer o vender lo que no les gusta.<sup>1123</sup> Son, en efecto, un verdadero “filtro corrector”<sup>1124</sup> investido de los poderes de la academia pero sin tener que cargar con la mala imagen que acabó descartando a aquélla como herramienta de propaganda para los estados modernos.

En su afán de anteponer la libertad a todo criterio, se da el caso singular de que los artistas han pasado de tener voz y voto a depender de una institución, conformada por museos, galerías y casas de subastas, externa a ellos y en cuya gestión casi nunca intervienen. En muchas ocasiones se reproduce el caso de los artistas tradicionales: libres de realizar sus caprichos en su ámbito doméstico, el paso al entorno de lo público requiere de un visto bueno que ahora, a diferencia de lo sucedido hasta el siglo XIX, no es el suyo ni el de sus colegas de profesión. De hecho, y con la notable salvedad de la cultura de masas, se da el caso de que el visto bueno en cuestión ni siquiera depende de la clientela. Y si los artistas no tienen voto, desde que los críticos descubrieron las posibilidades de interpretación de la “obra abierta”, incluso podemos discutir que sigan teniendo “voz”.

---

<sup>1123</sup> Los casos de Karp, Mary Boone, Gagosian, Koots o Greenberg ya han sido expuestos en los subepígrafes de 3.2.

<sup>1124</sup> Ver epígrafe 3.2.

Sería exagerado presentar la perspectiva de la modernidad sólo desde este punto de vista; hay, de hecho, artistas que se pueden permitir el lujo de ser “personales” y disfrutar del éxito, esto es indudable. Tan indudable como que sus casos son minoritarios, por no decir que excepcionales.

## **4.2: Análisis comparativo de los modelos académicos tradicional y moderno. ¿Qué queda de la Academia?**

El balance final del academicismo está repleto de claroscuros. Si atendemos únicamente a su objetivo principal, debemos insistir en que su triunfo ha sido incuestionable y el status superior de las artes se encuentra tan consolidado que sus representantes pueden incluso prescindir del denso bagaje tradicional en que se sustenta y asumir abiertamente sus contradicciones, sin renunciar por ello a sus privilegios: apoyo institucional, exenciones fiscales, cobertura mediática o tarifas exorbitantes por las obras que ensalza el mercado, por citar los principales. No obstante, sería incorrecto considerar que las academias sólo tuvieron como meta conseguir una posición privilegiada para los artistas. De haber sido así, no sólo su hegemonía hubiera sido cuestionada, sino también su mera existencia en el plano institucional, y lo cierto es que siguen entre nosotros, aunque sea debilitadas o bajo otras denominaciones que intentan eludir el compromiso con el pasado y pagar, de paso, el debido tributo a lo novedoso.

En tanto que sistema garante de un modelo estético, doctrinal o educativo el academicismo puede darse efectivamente por desmantelado, pero entendemos que en esas facetas incluso hoy día darlo por enterrado resultaría tan prematuro como inconveniente. Ya su primera crisis, durante el reinado de Luis XV, parecía irreversible, y en cambio fue en ese momento que comenzó a expandirse por Europa hasta convertirse en el modelo a escala continental. El Rococó se quedó varado en el siglo XVIII, pero los clasicistas siguieron adelante. Su segundo momento crítico lo vivieron durante la Revolución Francesa, paralelamente a la supresión de los gremios, cuando David llegó a plantear su abolición en pro de un modelo más acorde con los principios republicanos. Y sin embargo, si los gremios se mostraron incapaces de sobrevivir al cambio, las academias renacieron con más fuerza que nunca de la mano de quien había querido enterrarlas. Y lo hicieron para extender una práctica y una perspectiva sobre las artes que, en su vertiente neoclásica, iba a ser dominante hasta bien entrado el siglo XIX, imponiéndose a su vez a los ataques del Romanticismo y del Realismo que se produjeron desde Alemania, Inglaterra y finalmente la propia Francia. En todas estas luchas y estas caídas, el academicismo fue perdiendo o ganando poder o influencia, replanteándose algunos de sus principios, e incluso renunciando a parte de sus esencias para intentar preservar la existencia del conjunto de la institución oficial que lo había encarnado desde del Renacimiento tardío. Es incuestionable que su tercera gran crisis, la que vive actualmente, se extiende por mucho más tiempo que las precedentes, y también lo es que en algunas de sus manifestaciones parece más aguda, principalmente por lo que se refiere al volumen que el mercado privado ha llegado a representar frente al público o al profundo calado del ideario romántico en nuestra cultura estética. Un ideario que ha adquirido tal peso en dicha cultura que lo que en su día fueron reivindicaciones emancipadoras, hoy se ha transformado en su reverso imperativo.<sup>1125</sup>

Por una parte es cierto que la academia ha sido desautorizada en la mayoría de sus funciones, pero también lo es que ningún nuevo David ha planteado su abolición definitiva. En cualquier caso, como ya explicábamos en la introducción, la Historia no es un proceso cerrado y nadie puede predecir con exactitud cuál será la evolución del mundo

---

<sup>1125</sup> Incluso en el vanguardista Schlemmer se intuye una queja por la intolerancia mostrada hacia todo lo sospechoso de “académico” en aquellos años del siglo pasado en los que la consolidación de las vanguardias hacía pronosticar una victoria total (y excluyente) de las tendencias informalistas. Bordes, 2001, 613.

del arte en el futuro. Del mismo modo que incluso ahora ciertas estrategias propias del academicismo perduran fuera de la institución, y algunas con excelente salud, por cierto, también los rivales o compañeros de viaje a los que ha sobrevivido han dejado un poso más o menos importante. Si las tesis neoplatónicas o idealistas se han visto actualizadas en pleno siglo XX, si el culto al artista excelso pudo ser igualmente el núcleo de los principios del academicismo manierista, del Romanticismo y de los artistas mediáticos de la modernidad tardía, y si la figura del maestro que vertebró la práctica gremial fue también clave en el tratado de Cennini, la reforma nazarena y en las ideas de Goya, queda claro entonces que muchos principios son perfectamente capaces de retornar cíclicamente, aunque nunca lo hagan como copias exactas de sí mismos. Incluso la frivolidad del Rococó, que Valeriano Bozal considera imprescindible para entender la conformación de la idea de “el arte por el arte”, resuena en la burla inocua de Koons, y análogamente las élites han sabido recompensarle como ya hicieran con Boucher dos siglos antes. Seamos por tanto prudentes y no demos por liquidado un proyecto que incluso en las presentes circunstancias se resiste a desaparecer por completo. Obviamente, no habrá un renacer academicista en el horizonte más inmediato de nuestra cultura, salvo que entendamos como literal nuestra calificación del entorno mercantil moderno como “nueva academia”, y en el medio plazo nos parece tan altamente improbable como lo sería el restablecimiento de las viejas estructuras gremiales. Pero lo que es indudable es que, si tal renacimiento se diera, la academia futura no sería una réplica idéntica a sus predecesoras históricas.

Si de la mentalidad gremial ha ido quedando bien poco en la Modernidad, precisamente por lo difícil que resultó la cooptación de sus estructuras por el estado absolutista y por sus sucesores, el Romanticismo ha corrido mejor suerte. Como estilo periclitó antes que el academicismo, pero en el terreno ideológico consiguió que sus tesis se impusieran claramente a las de su rival, aunque a nuestros días haya acabado por llegar una versión parcialmente adulterada y convenientemente distorsionada para encajar sin estridencias en el mercado del arte y, a una escala mayor, en los valores socialmente dominantes. Así, los románticos reclamaron una visión historicista del fenómeno estético, pero hoy día, con la implantación de poéticas personales que frecuentemente intentan abstraerse de su deuda con la sociedad o con un pasado que muchas veces niegan o rechazan de plano, la Historia es más que nunca ese recuerdo incómodo de un compromiso, recuerdo que Gropius expulsó de “su” academia. Siguiendo a Baudelaire, lo que ha pervivido del Romanticismo ha sido su faceta “moderna”, y en ésta la primacía de lo individual es absoluta, tanto como para eclipsar cualquier papel que podamos dar a ese discurso sobre un acervo común, nutrido por la experiencia del pasado y que el fundador de la Bauhaus prefirió ignorar.

Pero también, y esto es lo que más nos interesa, han sido capaces de sobrevivir sus facetas “académicas”: la autonomía del arte, el idealismo, y la supremacía de los artistas basada en la inmanencia de su inspiración. Tal vez sea necesario considerar que, a la luz de estos hechos, si el Neoclasicismo supuso una renovación del academicismo *desde dentro* de la institución, el Romanticismo permitió una renovación *desde fuera*. Acabamos de explicar que la academia no pudo evitar la encrucijada que supone mantener un modelo de enseñanza en un entorno “antinormativo” (la nueva norma, al fin y al cabo). Al mantenerse fuera de la institución, los románticos y sus epígonos de las vanguardias eludieron el oxímoron y preservaron parte de los principios del academicismo, evitando el desgaste que hubiera supuesto mantenerlos vinculados a un centro entonces claramente conservador. Y fue precisamente esa estrategia (no necesariamente deliberada) de mantenerse fuera de la institución la que con el tiempo les permitió *institucionalizarse*, ya en el siglo XX, sin



poner en evidencia, al menos a corto plazo, las limitaciones que derivaban de sus conceptos de autonomía o de libertad. Tal vez la ventaja que presentan los “nuevos conformistas” que denuncia Raymond Williams,<sup>1126</sup> esas vanguardias tardías de posguerra que renuncian al activismo político o social para celebrar sin tapujos el triunfo del mercado, sea que permiten identificarlas más fácilmente como los sucesores de Le Brun y de su Academia. Pero para ello sería necesario saber quién fue Le Brun y cómo funcionó la *Académie Royale*. Nuevamente debemos entender que el rechazo a la historia no obedece tanto a una concepción discutible del progreso, como a otros intereses menos confesables:

“¿No tiene la cultura (...) el doble inconveniente de *envejecer* a los individuos, dotándoles de una memoria histórica que supera la de su propia biografía?”<sup>1127</sup>

Consideramos acertada la propuesta de Carrillo de potenciar el papel de las academias modernas como foros y puntos desde encuentro y debate sobre el fenómeno estético. Pero también creemos que se puede ir más allá, aunque nuestro caso, como el suyo, sea más el de un deseo que el de una posibilidad. Al integrar en su currículum el discurso de la modernidad, la academia ha hecho más patente que nunca la naturaleza irresoluble de una contradicción radical que se mantiene activa por pura inercia: ha introducido en un programa, antaño normativo, una actividad que en su formulación actual no acata norma alguna, y que, sin embargo, debe pasar por un proceso de evaluación sin que éste puede aportar un criterio lo suficientemente sólido para justificarse. Las academias actuales manifiestan un contrasentido tan evidente que su postura supone un gesto probablemente más transgresor de lo que significó en su momento la exposición de la “Fuente” de Duchamp: ésta fue incorporada al patrimonio del arte por decisión de la crítica, y décadas más tarde es un hecho que *el discurso que la justificó goza de mejor predicamento en las aulas oficiales que el propiamente académico*. Sin pretenderlo, nuestras facultades de Bellas Artes se han convertido en la mayor “performance” de la modernidad, una que pese a sus dimensiones se ha producido con tal naturalidad que ha pasado desapercibida para los mediadores, quienes siguen viendo en ellas una reliquia del pasado y no la más clara exposición de las contradicciones más obvias del sistema.<sup>1128</sup>

Pero lo que es un hecho es que se denomine Facultad o Escuela Superior, la academia, en tanto que institución oficial y profesional, sigue manteniendo un vínculo con su historia del que no le es posible renegar plenamente por más que lo pretenda. Incluso Gropius tomó el nombre de su escuela de las barracas de las viejas logias. Porque como afirma Cabezas, “(...) una cosa es negar la historia y *otra bien diferente no haberla conocido nunca*”.<sup>1129</sup>

Y aunque pueda parecer que en ocasiones la academia intenta olvidar su propia historia, e incluso su nombre, lo que es cierto es que esa historia la conocemos y nos remite a un trayecto que, con sus aciertos y sus errores, mantuvo un criterio coherente en lo esencial, y unos lazos con la idea de maestría y ejemplaridad (de los modelos del pasado, de otros artistas, de la Naturaleza, etc.) que contribuyó a mantener vivo el vínculo de los artistas con su entorno, por más que en otros aspectos ayudara a enturbiar ese mismo vínculo. Es cierto que esta “nueva academia” que son los mediadores también ha engendrado sus tradiciones, pero éstas son en origen de naturaleza estrictamente

---

<sup>1126</sup> Williams, 1989. Igualmente, Ramírez, 1992, o Gablik, 1987.

<sup>1127</sup> Biedma López. La cursiva es nuestra.

<sup>1128</sup> No descartemos que algún crítico señale este hecho en el futuro; en un modelo en el que la privatización es un lema, la subasta pública de una facultad sería todo un reto incluso para Sotheby's.

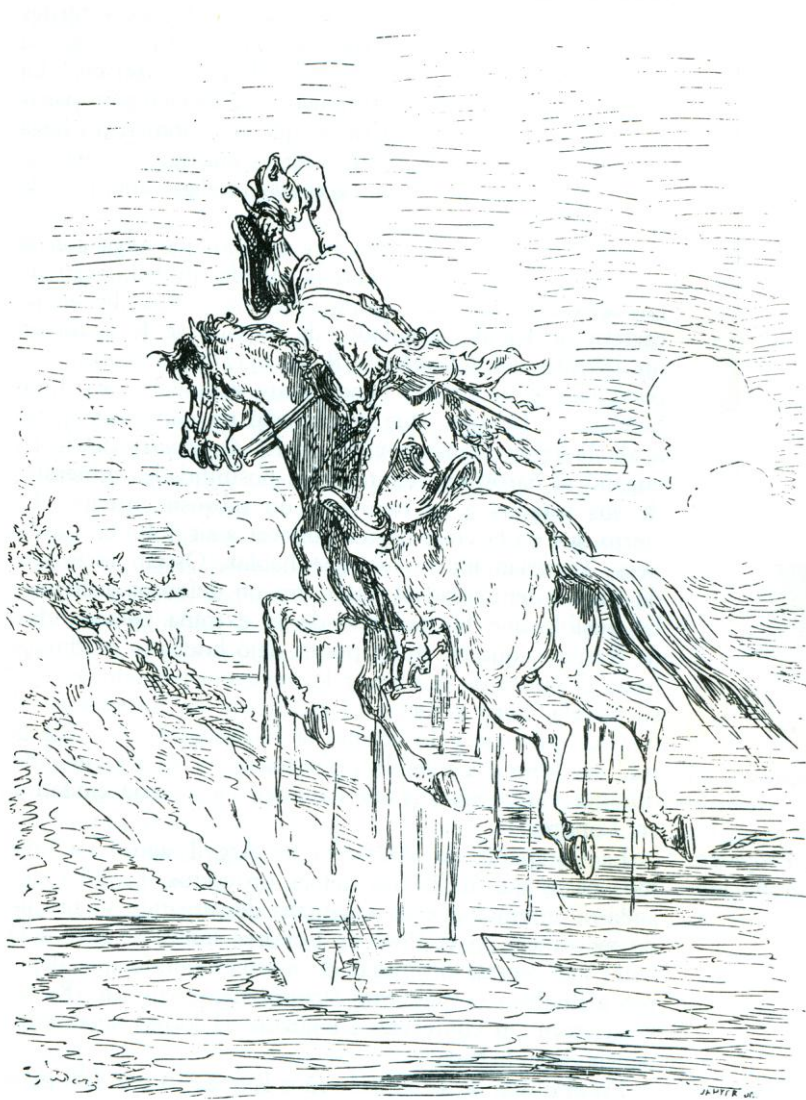
<sup>1129</sup> Lino Cabezas, 2007, 8.

crematística y cortoplacista, indiferentes (cuando no hostiles) a toda propuesta articulada más allá de un horizonte inmediato y especulativo. Al margen de nuestra valoración sobre estos fundamentos, las academias institucionales, con su mera pervivencia, permiten “ejercitar la memoria” y explicar por qué se ha llegado a este punto. Y de su análisis comparado con las tendencias modernas podemos concluir que para que éstas pudieran imponerse fue necesario que se apoyaran en un legado pretérito, consolidado además por su rival tras una larga campaña. Aun privada de su capacidad para operar activamente en el desarrollo del arte contemporáneo, en el peor de los casos la academia debe ser entendida como antídoto contra la *amnesia*, que sería el único estado bajo el que podría hacerse tolerable el amplio ejercicio de manipulación interesada en el que ha desembocado la modernidad y que hemos descrito parcialmente en este estudio. No pretendemos caer en el tópico del “cualquier tiempo pasado fue mejor”, pues los defectos de esos tiempos también han desfilado por estas páginas; pero es evidente que cuando los mismos responsables de la “burocracia” del arte, o los intermediarios y artistas que de él se ocupan, reconocen la banalidad y la alienación como virtudes (Koons y Greenberg respectivamente), el engaño como estrategia habitual para imponer unos “valores culturales” o cierta idea de “libertad” (Josselson o Braden) o el control directo de las carreras de artistas, a los que luego promocionan como “independientes” (Karp o Mary Boone), estamos perfectamente legitimados para dudar de sus intenciones y de que el entorno por ellos creado sea el mejor para el arte y sus autores.

Cerramos el apartado de conclusiones, y con ello nuestra tesis, con una concesión a la alegoría, figura tan acostumbrada en el clasicismo y a la que aquí da forma un grabado de Gustavo Doré. Contaba Gottfried A. Bürger en su versión de *El Barón de Munchausen*, que en cierta ocasión, yendo el Barón a caballo bosque a través, cayeron él y su montura a una profunda ciénaga. Y que para salir de ésta, tiró el héroe hacia arriba de su propia coleta y así, de ella sujetos, salieron jinete y montura del atolladero en que se hallaban. Seríamos demasiado severos si imputáramos al conjunto de la profesión artística la responsabilidad de haber acabado hundida en el movedizo terreno del mercado del arte contemporáneo, en el que sólo unos pocos nadan con éxito y no hay ley más sólida que la del montante de sus cotizaciones. Aunque la asunción generalizada de ciertas teorías ha facilitado esta merma de la autoridad de que gozaban los artistas, sin que tengamos muy claro que la compensen los beneficios que hayan podido obtener en otros terrenos, resulta evidente que dicha merma obedece en buena medida a circunstancias históricas que desbordan de la capacidad de reacción de los profesionales del arte incluso a nivel colectivo. Y precisamente por eso mismo, seríamos ingenuamente románticos si pensáramos que el arte moderno, como el Barón que nos describe Bürger, puede salir del embrollo (si es que quiere) aupándose gracias a su propia “autonomía”, como si de hecho no fuera esa misma confianza en su capacidad para “obrar por sí mismo” parte del problema y no de la solución.

Pero aunque sea insuficiente, ayudará, no obstante, que se revisen estrategias o tesis que han contribuido a dejarles en la situación presente, revisión que quedaría incompleta sin cotejarla con esa experiencia común que llamamos Historia, y que tiene como principal inconveniente el poner en tela de juicio, si no todos, sí varios de los logros actuales, tanto como enjuició los del pasado. Y es a esa revisión a la que hemos intentado contribuir con este trabajo, asumiendo las limitaciones de nuestra capacidad y de nuestra posición. Porque hemos explicado cómo todos los modelos descritos han tenido tanto ventajas como inconvenientes, y cómo precisamente por eso ninguno es enteramente asumible, pero tampoco completamente descartable: de todos ellos podemos extraer alguna enseñanza, para bien o para mal. Y la academia puede aportar, si no una doctrina o una normativa, sí

al menos una larga experiencia. Experiencia que en su prolongado desarrollo de siglos de aciertos y errores, de victorias y derrotas, de lealtades y traiciones a unos principios, y en su afán de perdurabilidad antes descrito, trasciende cualquier vivencia del artista como individuo “aislado del medio” y desmiente, con su mera crónica, la realidad de tal aislamiento.





## 5: BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

Caso de aparecer dos fechas separadas por una barra, la primera indica el año en que fue publicada la edición original, y la segunda a qué año pertenece la edición consultada. De no ser así, bien se ha consultado la edición original o una de fecha equivalente, bien se desconoce la fecha de publicación de ésta o no resulta relevante. Para las referencias bibliográficas y notas a pie de página siempre se citará la fecha de la edición consultada, según el sistema: Autor, página citada. El año sólo constará cuando haya distintas obras del mismo autor (aunque en caso de que una de ellas se cite con más frecuencia, sólo constará el año de la fuente secundaria cuando corresponda); y el título en caso de que haya varias obras del mismo año.

Para facilitar la revisión de las notas, hemos excluido de la lista principal toda la bibliografía secundaria que ha tenido un uso menor o puntual en la elaboración de nuestra tesis. Cuando se recurra a esas obras, la bibliografía completa aparecerá en la correspondiente nota al pie (Autor, *Título*, volumen y página citados, Editorial, Ciudad, año de la edición de referencia).

**ADORNO, Theodor:**

(1984) *Crítica cultural y sociedad*. Los Grandes Pensadores, Vol. 41, SARPE, Madrid.

**ANTAL, Frederick:**

(1978) *Clasicismo y Romanticismo*. Alberto Corazón editor, Madrid.

**ALPERS, Svetlana:**

(1983/1987) *El arte de describir*. Hermann Blume, Madrid.

**ALCAYDE EGEA, Rafael:**

(2010) *El Dibujo bajo sospecha. La crisis de la teoría del Disegno en Arquitectura*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, S.P.

**APOLLINAIRE, Guillaume:**

(1913/2004) *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Col. La Balsa de la Medusa, Vol. 70, Antonio Machado Libros, Madrid.

**ARISTÓTELES:**

(1988) *Política*. Biblioteca Clásica Gredos, Madrid.

**ARMSTRONG, R. & MARSHALL, R:**

(1986) *Entre la geometría y el gesto: escultura norteamericana, 1965-1975*. Ministerio de Cultura, Madrid.

**ARNHEIM, Rudolf:**

(1954/1984) *Arte y percepción visual*. Alianza Forma, Madrid.

**BAEZA, Ricardo:**

(1930) *Clasicismo y Romanticismo*. Colección El Libro del Pueblo, número 23. Editorial C.I.A.P, Madrid.

**BAUDELAIRE, Charles:**

(1995) *El pintor de la vida moderna*. Colección de Arquitectura, número 30. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia.

(2005) *Salones y otros escritos sobre arte*. Col. La Balsa de la Medusa, Vol. 83, A. Machado Libros, Madrid.

**BÉDAT, Claude:**

(1989) *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1744-1808*. Publicaciones de la Fundación Universitaria Española, Madrid.

**BIEDMA, José:**

*Educación o posmodernéz*: Cuadernos de Pedagogía, nº 201, pags. 66-67.

**BOADELLA, Albert:**

(2002) *Dejémoslo en juego*. Diario *El Mundo*, suplemento *El Cultural*, número del 12 de septiembre, página 3.

**BOE:**

Nº 267, 7/11/1979, Orden 26643.

Nº 267, 6/11/1982, Orden 28988.

Nº 231, 26/9/1990, Resolución 23792.

**BORDES, Juan, CABEZAS, Lino, y otros:**

(1989) *Fortuny-Picasso y los modelos académicos de enseñanza*. Editado por la Junta de Castilla y León.

(2001) *El manual de dibujo: estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Cátedra, Madrid.

**BOZAL, Valeriano:**

(1991) *Los primeros diez años: 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*. Col. La Balsa de la Medusa, Vol. 47, Visor, Madrid.

**BOZAL, Valeriano, y otros:**

(1999/2004) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Vol. I*. Col. La Balsa de la Medusa, Vol. 80, Visor, Madrid.

(1999/2002) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Vol. II*. Col. La Balsa de la Medusa, Vol. 81, Visor, Madrid.

**CABEZAS, Lino:**

(2003) *El color de la querella, digitalización y creación*. Revista de expresión gráfica arquitectónica, número 8, página 35 y ss., Valencia.

(2004) *El secreto de la representación objetiva*. Revista de expresión gráfica arquitectónica, número 9, página 38 y ss., Valencia.

(2007) *Ejemplos y preceptos para aprender a dibujar*. En “El Dibujo”, Colección Arte Contemporáneo, Universidad de Granada.

(2010) *El origen poliédrico de las especies de Arturo Soria y Mata*. En “Arte y Geometría”, Granada.

**CABEZAS, Lino, y otros** (compilados por Laura Trafí y Fernando Hernández):

(1994) *Primeras jornadas sobre la historia de la Educación Artística*. Universidad de Barcelona, facultad de Bellas Artes, 19 al 20 de mayo del citado año.

**CALABRESE, Omar:**

(1987) *El lenguaje del arte*. Paidós, Buenos Aires.

**CALINESCU, Matei:**

(1991) *Cinco caras de la Modernidad: Modernidad, Vanguardia, Decadencia, Kistch, Posmodernidad*. Tecnos, Madrid.

**CALVERA, Anna:**

(1992) *El pensament polític de William Morris*. Destino, Barcelona.

**CENNINI, Cennino:**

(1979) *Tratado de la pintura*. Messeguer Editor, Barcelona.

**CIRICI PELLICER, A:**

(1948) *El Neoclasicismo*. Seix Barral, Barcelona.

**CIRLOT, Lourdes:**

(1988) *Las claves de las vanguardias históricas en el siglo XX: cómo identificarlas*. Ariel, Barcelona.

**COMPANY, Xavier:**

(1986) *Sobre el concepte i l'enseyament de l'art*, diario *El Mon*, n° 196, 24 de noviembre, pags. 32-33.

**CONNORS, Steven:**

(1996) *Cultura posmoderna: introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Akal, Madrid.

**CORTÉS, Valeriá:**

(1994) *Academia, anatomía y dibujo clásico*. Cátedra, Madrid

**CHOMSKY, Noam:**

(1973/1975) *Por Razones de Estado* (Capítulo seis, *La función de las universidades en una época de crisis*). Ariel, Barcelona.

**CHUECA GOITIA, Fernando:**

(1993) *La arquitectura, placer del espíritu: ensayo de sociología estética*. Fundación cultural Santa Teresa, Ávila.

**DA VINCI, Leonardo, ALBERTI, León Baptista:**

(1985) *Tratados de la Pintura (según la traducción de Diego A. Rejón da Silva)* Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia.

**DA VINCI, Leonardo:**

(1993) *Cuaderno de notas*. M. E. Ediciones, Madrid.

**D'ANGELO, Paolo:**

(1997/1999) *La estética del Romanticismo*. Col. La Balsa de la Medusa, Vol. 97, Visor, Madrid.

**DEL VALLE DE LERSUNDI, Gentz:**

(1994) *Consideraciones sobre el Dibujo y su enseñanza después de la crisis del modelo académico*. Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, Departamento de Dibujo, Leioa (País Vasco).

**DOERNER, Max:**

(1921/1965) *Los Materiales de la Pintura*. Reverté, Madrid.

**DORE, Helen:**

(1990) *William Morris*. Pyramid Books, Londres.

**ECO, Umberto:**

(1968/1985) *La definición del Arte*. Col. Obras Maestras del pensamiento contemporáneo, vol. 43. Planeta, Barcelona.

(1977) *Cómo se hace una tesis*. Gedisa Editorial, Barcelona.

(1995) *Apocalípticos e integrados*. Tusquets editores, Barcelona.

(2004) *Historia de la Belleza*. Editorial Lumen, Barcelona.

**EFLAND, Arthur:**

(1990) *A History of Art Education*. Teachers College Press, New York.

**EFLAND, Arthur, y KOROSICK, Judith:**

(1995) *Conocimientos de base y estrategias de aprendizaje en la educación artística*. Documentos de trabajo del curso homónimo, U.B, Barcelona.

**FIEDLER, Jeanine, y otros:**

(2000) *Bauhaus*. Könemann, Barcelona.

**FRANCASTEL, Pierre:**

(1970) *Historia de la pintura francesa*. Alianza, Madrid.

(1975) *Sociología del Arte*. Alianza, Madrid.

(1984) *Pintura y Sociedad (Cap. II, Destrucción de un espacio plástico, del Renacimiento al Impresionismo)*. Cátedra, Madrid.

**FROMM, Erich:**

(1991) *El miedo a la libertad*. Paidós, Barcelona.



**GABLIK, Suzi:**

(1987) *¿Ha muerto el arte moderno?* Hermann Blume, Madrid.

**GARRIDO, Lola:**

(2005) *Los tiburones del arte*. Suplemento *El semanal*, número 907, semana del 13 al 19 de marzo.

**GOLDSTEIN, Carl:**

(1996) *Teaching Art: academies and schools from Vasari to Albers*. Cambridge University Press, Cambridge.

**GOMBRICH, Ernst H.:**

(1984) *Historia del Arte*. Alianza Editorial, Madrid.

(1960/2002) *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Phaidon, Londres.

**GÓMEZ MOLINA, J.J:**

(1986) *De la dificultad de enseñar o el mito del Eterno Retorno*. Revista Lápis, Nº 38, pags. 49-50. Madrid.

**GRASS, Günter:**

(1994) *La dictadura de lo secundario: una reflexión sobre el proceso de frivolidad que sufre la cultura y la sociedad actual*. Diario *El País*, suplemento cultural *Babelia*, 13 de agosto.

**GRENIER, Alexandre, y otros:**

(1996) *Obras maestras de los impresionistas*. Planeta, Barcelona.

**GUILBAUT, Serge:**

(1983/1990) *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*. Mondadori, Madrid.

**HABERMAS, Jürgen:**

(1985/1988) *Ensayos políticos*. (Capítulo I: *Arquitectura moderna y posmoderna*; Capítulo VII: *La modernidad: un proyecto inacabado*). Península, Barcelona.

**HADEN-GUEST, Anthony:**

(1996/2000) *Al natural: la verdadera historia del mundo del arte*. Península, Barcelona.

**HAUSER, Arnold:**

(1982) *Teoría del arte: tendencias y métodos de la crítica moderna*. Guadarrama, Barcelona.

(1953/2004) *Historia social de la Literatura y del Arte* (Dos volúmenes). DeBolsillo, Barcelona.

(1977): *Sociología del Arte* (Cinco volúmenes: I: *Fundamentos de la Sociología del Arte*; II: *Arte y clases sociales*; III: *Dialéctica de la Estética*; IV: *Sociología del público*; V: *¿Estamos ante el fin del arte?*). Guadarrama, Madrid.

**HOCKNEY, David:**

(2001) *El conocimiento secreto*. Destino, Barcelona.

**HOGARTH, Burne:**

(1958/1996) *El dibujo anatómico a su alcance*. (A efectos del presente trabajo, sólo la introducción). Benedikt Taschen, Colonia.

**HONOUR, Hugh:**

(1979/1981) *El Romanticismo*. Alianza Editorial, Madrid.

**JACQUES, Jean:**

(1972) *Las luchas sociales en los gremios*. Miguel Castellote Editor, Madrid.

**KANDINSKY, Wassily:**

(1910/1982) *De lo espiritual en el arte*. Labor, Barcelona.

(1985) *Cursos de la Bauhaus*. Alianza Editorial, Madrid.

**KANT, Emmanuel:**

(1764/1972) *Lo bello y lo sublime*. Espasa Calpe, Madrid.

(1790/1970) *Crítica del Juicio*. Espasa Calpe, Madrid.

**KRIS, Ernst, y KURZ, Otto:**

(1979/2007) *La leyenda del artista*. Cátedra, Madrid.

**KROPOTKIN, Piotr:**

(1902/2012) *El apoyo mutuo*. Editorial Dharana, Madrid.

**LE DUC, Viollet:**

(1879/1978) *Historie d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*. Berger-Levrault, París.

**LESSING, Gotthold Ephraim:**

(1766/1990) *Laocoonte: o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Editorial Tecnos, Madrid.

**LOWENFELD, V.:**

(1974) *Desarrollo de la capacidad creadora*. Kapelusz, Buenos Aires.

**MARCHAN FIZ, S.:**

(1988) *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal, Madrid.

**MARÉS DELAUVOUL, Federico:**

(1964) *Dos siglos de enseñanza artística en el principado*. Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, Barcelona.

**MARRERO, J.:**

(1988) *Teorías implícitas y planificación del profesor*. Tesis doctoral, Universidad de la Laguna, S. P.

**MARX, Karl:**

(1867/2000) *El capital. Crítica de la economía política* (Ocho volúmenes). Biblioteca de ensayo, Ediciones Akal, Madrid.

**MAURI, Anna:**

(1992) *La posmodernidad como dominante cultural y fenómeno sociológico. Las propuestas estéticas contemporáneas*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, S.P.

**MENGES, Antonio Rafael:**

(1780/1989) *Tratado de la Belleza, Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura*. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de bienes culturales y Consejo General de Colegios de Oficiales de aparejadores y arquitectos técnicos, Madrid.

**NIETZSCHE, Friedrich:**

(2000) *Obras Selectas (Así habló Zaratustra; Más allá del bien y del mal; El Anticristo; El ocaso de los ídolos)*. Edimat libros, Madrid.

(1973) *Crepúsculo de los ídolos*, Alianza Editorial, Madrid.

**OCAMPO, Estela:**

(1995) *Ver y pintar. El problema de la representación artística*. Kalías, I.V.A.M, año VII, N°14, semestre II, Valencia.

**ORTEGA Y GASSET, José:**

(1970) *El tema de nuestro tiempo*. Ed. De la Revista de Occidente, Madrid.

(1987) *La deshumanización del Arte y otros ensayos de estética*. Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid.

(1999) *Velázquez*. Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid.

**PACHECO, Francisco:**

(1469/1990) *Arte de la pintura*. Cátedra, Madrid.

**PALOMINO, Antonio:**

(1723/1988) *El museo pictórico y escala óptica* (tres volúmenes). Aguilar, S.A. de ediciones, Madrid.

**PANOFSKY, Erwin:**

(1995) *Idea. Contribución a la Historia del Arte*. Cátedra, Madrid.

**PERÁN, Martí:**

(1990-91) Apuntes de la asignatura de *Estética*. Universidad de Barcelona, S.P.

**PEVSNER, Nikolaus:**

(1940/1982) *Academias de arte: pasado y presente*. Cátedra, Madrid.

- PEYRE, Henry:**  
(1933/1966) *¿Qué es el clasicismo?* Fondo de cultura económica, México.
- PICÓ, Josep, y otros:**  
(1992) *Modernidad y posmodernidad*. Alianza, Madrid.  
(1999) *Cultura y Modernidad*. Alianza, Madrid.
- PLATÓN:**  
(1986) *Diálogos, Vol III: Fedón, Banquete, Fedro*. Biblioteca Clásica Gredos, Madrid.  
(1986) *Diálogos, Vol IV: República*. Biblioteca Clásica Gredos, Madrid.
- PORTOGHESSI, Paolo:**  
(1985) *El Ángel de la Historia*. Hermann Blume, Madrid.
- RIEGL, Alois:**  
(1999) *El culto moderno a los monumentos*. Colección La Balsa de la Medusa, Vol.7, Editorial Visor, Madrid.
- RAMÍREZ, Juan Antonio:**  
(1992) *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Colección La Balsa de la Medusa, Vol. 49. Ediciones Visor, Madrid.  
(1997) *Medios de masas e Historia del Arte*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- ROSENBERG, Jakob, SLIVE, Seymour, TER KUILE, E.H:**  
(1966/1994) *Arte y arquitectura en Holanda, 1600-1800*. Cátedra, Madrid.
- RUIZ ORTEGA, Manuel:**  
(1990) *Primera Experiencia Pedagógica Gratuita de Diseño de la Junta Particular de Comercio de Barcelona (1775-1808)*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, S.P.
- RUSKIN, John:**  
(1983) *Les tècniques del dibuix*. Barcelona, Laertes.  
(1849/1989) *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*. Colegio de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, Madrid.
- SANTOS TORROELLA, Rafael, y otros:**  
(1993) *Goya desde Goya (Col. Les Arts i els Artistes, Breviari I)*. Publicacions Universitat de Barcelona, Barcelona.
- SOL ALAMEDA:**  
(2004) *La vida, por Tàpies*. Suplemento dominical del diario *El País*, número 1466, 31 de octubre.

**SUAREZ, Alicia, VIDAL, M.:**

(1987) *Historia universal del arte*. Planeta, Barcelona.

**SUAREZ, Alicia, FIZ, Marchán, y otros:**

(1980) *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Editorial Blume, Barcelona.

**STONOR SAUNDERS, Frances:**

(2001) *La CIA y la guerra fría cultural*. Debate, Madrid.

**TATARKIEWICZ, Wladislaw:**

(1975/1992) *Historia de seis ideas*. Tecnos, Madrid.

**TEYSSÈDRE, Bernard:**

(1973) *El arte del siglo de Luis XIV*. (2 volúmenes) Labor, Barcelona.

**TINTELNOT, Hans:**

(1967) *El neoclásico*. (Historia del Arte Universal, vol. 15) Ediciones Moretón, Bilbao.

**TRAPIELLO, Andrés:**

(1994) *Pasen y vean*, diario *El País*, número del 13 de agosto, página 11.

**ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés:**

(1992) *La Academia y el artista*. Nº 33 de la colección *Cuadernos de arte español*, de la serie *Historia 16*. Grupo 16, Madrid.

**VALLEJO NÁJERA, Juan Antonio:**

(1996) *Locos Egregios*. Nº 6 de la colección *Memorias de la Historia*. Planeta, Barcelona.

**VASARI, Giorgio:**

(1550/1976) *Vida de grandes artistas*. Mediterráneo, Madrid.

(1550/2002) *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos*. Cátedra, Madrid.

**VENTURI, Lionello:**

(1964/1982) *Historia de la crítica de arte*. Gustavo Gili, Barcelona.

**VITRUBIO POLIÓN, M:**

(1992) *Los diez libros de Arquitectura* (según la edición de José Ortiz y Sanz). Akal, Madrid.

**VV.AA:**

(1991) *¿Qué es la Educación Artística?*. Sendai, Barcelona.

**VV.AA:**

(1993) *Memoria del curso académico, 1993-1994*. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, S.P.

**VV.AA:**

(1992) *La Real Academia de San Fernando en 1792. Renovación, crisis y continuismo*. Comisión organizadora de los actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con motivo de Madrid Capital europea de la cultura en 1992. Editado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

**WICK, Rainer:**

(1982/1986) *La pedagogía de la Bauhaus*. Alianza Editorial, Madrid.

**WILLIAMS, Raymond:**

(1989) *La política del Modernismo: contra los nuevos conformismos*. Ediciones Manantial, Buenos Aires.

**WINCKELMANN, Johann:**

(1763/1994) *Historia del Arte en la Antigüedad*. Editorial Iberia, Barcelona.

**WITTKOWER, Rudolf y Margot:**

(1963/1982) *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Cátedra, Madrid.

**WOLFE, Tom:**

(1974/2004) *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*. Editorial Anagrama, Barcelona.

**WOLFF, Janet:**

(1997) *La producción social del arte*. Istmo, Madrid.